



HAL
open science

”Introduction”

Céline Bohnert, Françoise Gevrey

► **To cite this version:**

Céline Bohnert, Françoise Gevrey. ”Introduction”. Céline Bohnert et Françoise Gevrey. *L’Anthologie : histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIe siècle*, Epure, p. 7-42, 2014, 978-2-915271-92-8. hal-01091118

HAL Id: hal-01091118

<https://hal.science/hal-01091118>

Submitted on 11 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

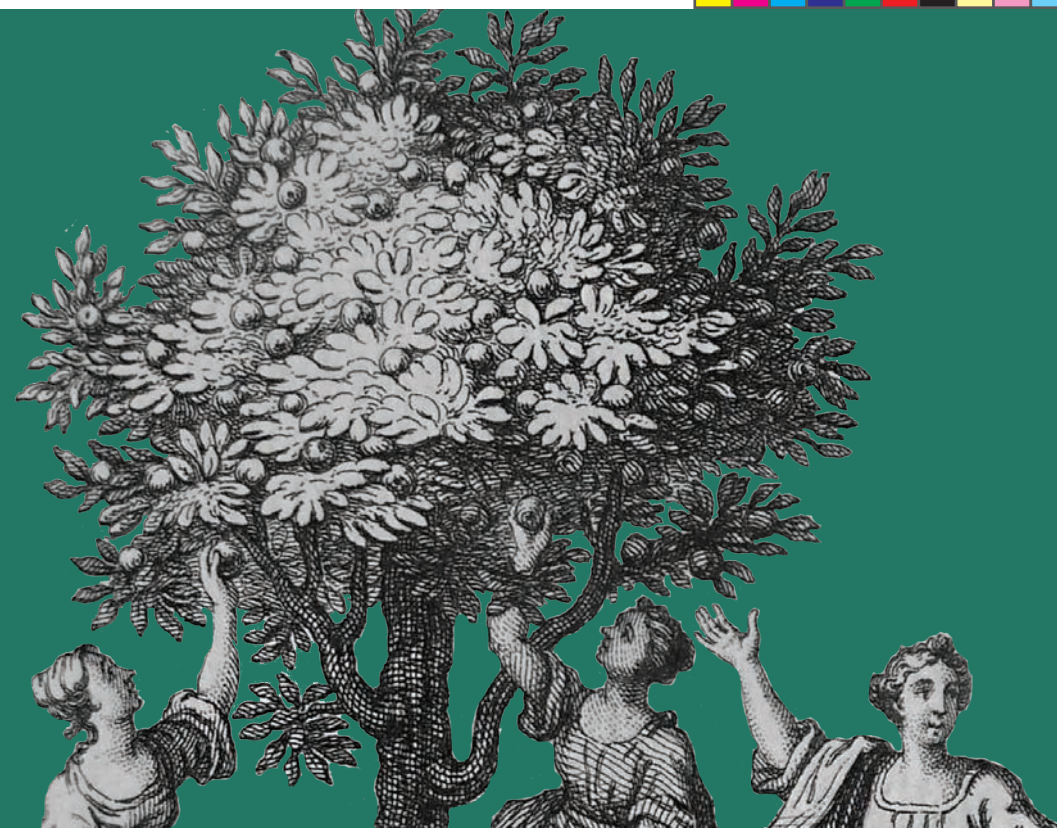
L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quel lecteur d'aujourd'hui n'a jamais eu en main une anthologie ? Le présent volume – fruit du travail mené dans un séminaire du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires de l'Université de Reims (CRIMEL-EA 3311) – explore les facettes de cet objet pluriel qu'est l'anthologie. Au cœur des processus de transmission des textes, l'anthologie est partie prenante non seulement de la diffusion, mais également de la formation des modèles, qu'ils soient esthétiques, critiques, génériques, historiques, nationaux.

Les contributions ici réunies portent sur une large période, du Moyen Âge au XXI^e siècle, pour interroger les phénomènes de lecture à l'œuvre dans cette forme, et pour dégager les principes de ce qu'on pourrait appeler une dynamique anthologique, puisque le geste anthologique dépasse largement le cadre des ouvrages qui portent ce titre. Au-delà des processus de conservation, de distinction, de légitimation et de hiérarchisation, l'anthologie a une dimension créative qui suppose aussi la participation du lecteur. Cette pratique éditoriale multiforme questionne ainsi la définition de la littérature et les modes de diffusion du savoir.

L'Anthologie

Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle



L'Anthologie

Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle

sous la direction de Céline BOHNERT & Françoise GEVREY

ISBN 978-2-915271-92-8
25 €

épure

épure



Conception de la couverture et mise en forme de l'ouvrage
Benoît ROUX (URCA)

Crédits couverture
Détails du Frontispice de *L'Esprit de Fontenelle*, La Haye, Pierre Gosse, 1744
(Collection particulière)

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac
51 100 Reims
www.univ-reims.fr/EPURE/

ISBN 978-2-915271-92-8

Diffusion FMSH – 18-20, rue Robert Schuman
94 220 Charenton-le-Pont

L'ANTHOLOGIE

Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle

Sous la direction de

Céline BOHNERT et Françoise GEVREY

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

2014



SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
C. BOHNERT & F. GEVREY	
ASSEMBLER, COLLECTER.....	43
Maud PÉREZ-SIMON, <i>Le Roman d’Alexandre en vers</i> à l’épreuve de la compilation	45
Carine LUCCIONI-SAUVAGE, L’anthologie poétique à l’âge baroque d’après les textes liminaires des recueils collectifs	69
Jean-Noël PASCAL, Éléments pour une histoire des anthologies poétiques en France (1750-1780)	83
Françoise GEVREY, « Collection » et anthologie : du <i>Cabinet des fées</i> à la <i>Bibliothèque des génies et des fées</i>	101
Nathalie PREISS, « Anthologie » : mot pour maux	121
CONSERVER, REMODELER	139
Lucie CLAIRE, <i>Artis historicae penus</i> : préservation et remise en cause des modèles dans l’anthologie de J. Wolf	141
Céline BOHNERT, Notes sur Henri II Estienne et le corpus des idylles.....	157
Françoise GEVREY, <i>Les esprits</i> : une mode anthologique au siècle des Lumières.....	175
Stéphane ZÉKIAN, Entre succès public et résistances critiques : note sur les anthologies classiques au XIX ^e siècle	193
Karin UELTSCHI, Anthologies du Moyen Âge : l’héritage romantique	213
INSTITUER, CONSACRER	231
Axelle CHASSAGNETTE, Recueils de cartes et atlas aux XVI ^e et XVII ^e siècles : compilation et organisation du savoir géographique dans l’espace du livre.....	233

Suzanne DUVAL, De la <i>marguerite</i> aux <i>pièces agréables</i> : les choix de belles proses à l'âge baroque	249
Jean-Michel POTTIER, Les fleurs du caniveau, une possible anthologie du naturalisme.....	269
Elisa GRILLI, Revues et anthologies : stratégies éditoriales dans <i>Anthologie-Revue de France et d'Italie</i> (1897-1900), <i>Poesia</i> (1905-1909) et <i>Renacimiento</i> (1907)	287
Anne-Christine ROYÈRE, Iliazd, <i>Poésie de mots inconnus</i> : « Machine de guerre » bibliophilique contre le lettrisme	303
ÉDITER ET TRADUIRE	323
Marie-Dominique LECLERC, La Bibliothèque bleue, une forme éditoriale d'anthologie ?	325
Alexis LÉVRIER, L'anthologie comme réinterprétation : la traduction française du <i>Spektator</i>	339
Cécile GAUTHIER, L'éclosion des « fleurs littéraires de la Russie » dans la France du XIX ^e siècle, ou le premier âge des anthologies de littérature étrangère.	361
Delphine AMSTUTZ & Bernard TEYSSANDIER, Repentirs anthologiques. Pourquoi réunit-on des libelles ?	377
Philippe CHOMÉTY, Pour une <i>hantologie</i> de la poésie scientifique de l'âge classique	399
LIRE ET SE DIRE.....	439
Alain TROUVÉ, Aragon / du Bouchet : anthologies hugoliennes au XX ^e siècle	441
Anne-Élisabeth HALPERN, Pétitions de principes de l'anthologie poétique aux/des XX ^e et XXI ^e siècles : morceaux choisis d'idéologie.....	453
Annick LOUIS, L'anthologie, un mode dévié	469
BIBLIOGRAPHIE.....	483
INDEX NOMINUM	491
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	507

Introduction

Le présent volume est le fruit du travail mené au sein d'un séminaire du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) de 2010 à 2013. Il entendait explorer les facettes de cet objet pluriel qu'est l'anthologie. La réflexion collective nourrie pendant ces quatre ans s'est enrichie ensuite de plusieurs contributions. L'anthologie, dont l'histoire intéresse l'histoire du livre autant que des textes, a d'abord retenu notre attention comme forme éditoriale liée à un passé constitué en héritage. Au cœur des processus de transmission des textes, elle est partie prenante non seulement de la diffusion, mais également de la formation des modèles (qu'ils soient esthétiques, critiques, historiques, nationaux...). Enfin nous souhaitons interroger les phénomènes de lecture à l'œuvre dans et par l'anthologie, et dégager les principes de ce qu'on pourrait appeler une dynamique anthologique puisque le geste anthologique dépasse largement le cadre des ouvrages qui portent ce titre.

Au départ de la réflexion, une évidence et une difficulté. L'évidence est celle de l'objet – évidence pour bonne part scolaire et pédagogique. Quel lecteur aujourd'hui n'a jamais eu en main une anthologie ? Si leur vogue n'atteint sans doute pas le raz-de-marée très médiatisé des dictionnaires, pour l'année 2013 le catalogue Bn Opale + indique rien moins que 115 références de livres et de disques comportant le terme *anthologie* dans leur titre. Le genre est pratiqué par les ministres aussi bien que par les universitaires, les auteurs renommés et les éditeurs scolaires : preuve de sa vitalité, s'il en fallait une, aussi bien que de la variété de ses publics et de ses usages. Et si les commentaires de Lagarde et Michard ont perdu de leur acuité pédagogique, le manuel n'en est pas moins toujours présent – c'est-à-dire utilisé – dans les bibliothèques universitaires. Si quelque esprit chagrin doutait de son utilisation effective, il lui faudrait bien admettre que ce manuel, continuellement réédité¹, conserve un rayonnement indubitable comme modèle anthologique, justement – au point que l'on qualifie des anthologies de type très différents de « Lagarde et

1. En 2008, les éditions Bordas en ont fourni une version sur CD Rom, enrichie d'un livret intitulé *100 questions réponses pour redécouvrir le Lagarde et Michard* qui accompagne désormais les retirages.

Michard » : il suffit d'y adjoindre un adjectif (« dionysiaque » pour *Poètes du vin, Poètes divins*, de Kilien Stengel, ainsi désignée par Jean-Robert Pitte²) et l'on en a tout dit. Étrange permanence que celle de ce manuel dont chaque volume est sous-titré *Les grands auteurs du programme. Anthologie et histoire littéraire*, et qui survit fort bien aux âges successifs d'une critique qui a pris ses distances avec l'approche lansonienne. On pourrait bien sûr arguer de l'inertie constitutive de l'institution scolaire, et ne pas s'étonner d'y voir cohabiter les outils du structuralisme et de la narratologie avec les souvenirs d'une histoire littéraire au parfum de premier XX^e siècle. On gagerait plutôt que la permanence dont il s'agit ici est celle de l'objet lui-même.

À cette évidence de l'objet répond une véritable difficulté à le définir. Notons d'abord que les formes anthologiques, étudiées de manière massive à l'étranger, particulièrement dans les pays anglophones, qui valorisent la notion de canon, le sont peu en France. La seule monographie française sur l'anthologie est celle d'Emmanuel Fraisse, parue en 1997³. É. Fraisse propose trois traits de définition : l'organisation, reflétée dans un appareil critique, la multiplicité des textes, et la multiplicité des auteurs. L'organisation, d'abord, guidée par des principes critiques explicites :

Ce sont bien ces critères d'organisation et l'importance du péri-texte qui constituent les principaux éléments de définition de l'anthologie et la différencient des autres formes, lointaines ou apparentées, de recueil et de rassemblement littéraire. Ils soulignent le fait que *l'anthologie est l'expression d'une conscience critique de la littérature, d'une littérature, d'un moment ou d'un mouvement littéraire. [...] En l'absence d'un regard organisateur, lisible dans l'appareil critique, préface ou postface, notices bio-bibliographiques, notes explicatives, sans mise en ordre immédiatement perceptible des textes retenus, il ne saurait y avoir anthologie véritable mais seulement forme anthologique*. En radicalisant le propos, on pourrait estimer qu'il n'y a pas d'anthologie sans préface justifiant les partis adoptés par son auteur⁴.

2. Jean-Robert Pitte, « Préface », dans Kilien Stengel, *Poètes du vin, Poètes divins*, Paris, Écritures, 2012, p. 7.

3. *Les Anthologies en France*, Paris, Puf, 1997.

4. *Ibid.*, p. 95-96. Nous soulignons.

L'intention de l'auteur d'anthologie est explicitée par le péritexte, qui ne doit pourtant pas dépasser 25% de l'ouvrage, sans quoi l'anthologie devient un manuel, propose E. Fraisse à la suite de Joachim Bark et Dietger Pforte⁵. Deuxièmement, la multiplicité des sources distingue l'anthologie des morceaux choisis⁶. La multiplicité des auteurs, enfin, fournit le troisième critère :

Il y a anthologie si les textes d'au moins cinq auteurs sont représentés. Dans le cas de textes étrangers, il importe que soit respectée une multiplicité de traducteurs⁷.

La définition, très claire, est immédiatement opérationnelle. Elle distingue un genre éditorial donné de ses formes proches : manuel, miscellanées, morceaux choisis, compilation, auto-anthologie, anthologie privée, recueils de contes et répertoires de conteurs, rejetés « aux marges de l'anthologie⁸ ». E. Fraisse donne en outre une justification puissante au choix de ces trois critères :

L'anthologie suppose en effet l'existence d'un regard historique sur le littéraire qui modifie les conditions de la transmission et de la relation aux textes, dans le cadre scolaire comme hors de ses limites. Partageant des traits fondamentaux avec l'ensemble des ouvrages visant à la collation ou au recueil, elle s'en distingue de surcroît par sa capacité à proposer une réflexion sur les effets esthétiques de cette mise en ordre des textes littéraires.

L'anthologie aurait en propre une forme de secondarité critique. Elle offrirait une littérature au second degré parce qu'elle présenterait de nouveau – elle représenterait (en donnant à relire, elle donne pour représentatifs des extraits valant pour plus qu'eux-mêmes, elle

-
5. *Die deutschsprachige Anthologie*, Joachim Bark et Dietger Pforte (dir.), Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1970, 2 t.
 6. E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 96 : « Sans doute est-il tentant de considérer comme anthologie la collection par un tiers des œuvres d'un auteur unique, à la condition qu'il y ait bien appareil critique et organisation rationnelle des textes cités. » Ils se multiplient à partir du milieu du XIX^e siècle, « alors que la littérature, son histoire et l'étude des textes remplacent la rhétorique et les anciennes manières de bien dire et bien écrire. » (p. 97).
 7. *Ibid.*, p. 97.
 8. *Ibid.* p. 79-90.

les donne en représentation) – des textes du passé et que, *ce faisant*, elle en donnerait une lecture critique, loin de la simple compilation, loin de la seule collection visant un usage documentaire, qu'il soit public ou personnel, qu'il ait pour finalité la conservation ou le plaisir. Cette définition est reprise dans les études collectives sur l'anthologie parues depuis⁹, souvent moyennant un assouplissement des critères numériques¹⁰, et c'est d'elle que sont repartis, en l'infléchissant souvent, la plupart des articles ici rassemblés.

Car trois éléments nous semblent poser question. Le premier est justement celui des critères numériques. On peut s'interroger sur leur part d'arbitraire, qui jette une ombre sur leur validité. Pourquoi cinq auteurs et pas trois, deux ou six ? Pourquoi 25% ? Et si la nécessité de dénombrer si précisément (au risque de l'arbitraire, donc) mettait d'autant mieux au jour la réalité d'un inextricable continuum ?

De fait, et c'est la seconde question qu'amène la définition ainsi formulée, se pose le problème des hybrides. Combien d'anthologies répondent exactement à ces critères ? La taille est si rigoureuse qu'elle exclut des branches entières d'une arborescence ou plutôt d'un dense taillis dont on peut se demander si l'élément retenu est réellement le plus significatif – et au nom de quoi il le serait : le choix du titre *anthologie* suffit-il ? Le Lagarde et Michard, que nous mentionnions comme un parangon d'anthologie, frôlerait l'exclusion. Resteraient en revanche, aux côtés d'anthologies scolaires, les grandes anthologies d'écrivains et d'intellectuels – mais non les morceaux choisis de Victor Hugo colligés par Aragon ou du Bouchet¹¹. Or si la dynamique propre de l'anthologie, sa raison d'être, est une conscience critique de l'histoire et du fait littéraire s'exprimant dans la mise en ordre d'extraits choisis, on voit mal ce qui distingue fondamentalement les opérations présidant à ces deux derniers ouvrages

-
9. *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Didier Alexandre (dir.), Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française » vol. 14, 2011. *De l'anthologie*, Jane Everett et Sophie Marcotte (dir.), *Voix et Images*, XXXV-2, hiver 2010.
 10. Jane Everett et Sophie Marcotte, « De l'anthologie », dans *Voix et images*, *op. cit.*, p. 7-15, citation p. 8 : « recueils de textes écrits par différents auteurs et déjà parus ailleurs (pour la plupart). Si ces ouvrages contiennent en outre des textes d'accompagnement (notices, tableaux, bibliographies, etc.), ceux-ci ne constituent jamais la majeure partie du volume. »
 11. Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1952, augmenté en 1969 ; du Bouchet, *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent par Victor Hugo*, Paris, GLM, 1956 : voir *infra* l'article d'Alain Trouvé.

de celles que réalisent Georges Pompidou ou André Gide pour leurs anthologies poétiques à peu près au même moment¹² : le fait que les textes retenus proviennent de l'œuvre d'un auteur ou de plusieurs change-t-il fondamentalement les mécanismes de fabrication, ou les enjeux ? Par ailleurs, comme le signale E. Fraisse, la multiplicité des titres des anthologies (trésor, almanach, verger, cabinet des muses, musée, livre de foyer, miroir...) « est indissociable du rapport que chaque époque entretient avec le littéraire et son ordonnancement. Le *principe anthologique* relierait ainsi des avatars divers, interdisant en dernière analyse de proposer une définition absolue d'un objet protéiforme¹³. » Il faudrait donc choisir entre une définition restrictive mais opérationnelle et l'absence de définition.

Enfin et surtout, cette définition

correspond en grande partie à l'anthologie moderne, telle qu'elle se développe dans l'Europe du XIX^e siècle ; elle a en outre le mérite d'être rigoureuse et de borner clairement le champ d'investigation. Reste que l'étude de la *forme anthologique* et de sa signification littéraire peut conduire à s'échapper de ce cadre quelque peu contraignant¹⁴.

De fait, la question qui se pose de prime abord est celle-ci : qu'est-ce qu'une anthologie quand la compilation et la réécriture sont au fondement même de l'écriture ? Lorsque l'écriture est fondée sur une poétique du lieu commun, une poétique que l'on pourrait désigner comme anthologique dans ses principes et son fonctionnement, de la Renaissance aux Lumières au moins ? Autrement dit, quelle différence entre une page d'un traité humaniste, un recueil de lieux communs et une anthologie ? Certains critiques proposent de lire Montaigne comme un anthologiste agençant et commentant librement des extraits¹⁵. Plus encore, qu'en est-il de l'anthologie quand le mode de diffusion des textes et de leur conservation consiste la plupart du temps dans la compilation, comme au Moyen Âge ?

12. André Gide, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949. Georges Pompidou, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Hachette, 1961.

13. E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 71. Nous soulignons.

14. *Ibid.*, p. 98.

15. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, III, 1, « Les Compilations et l'essai à la Renaissance ».

Mais peut-être faut-il formuler la question autrement, sous peine d'aporie : la définition retenue amène à nier l'existence d'anthologies avant la fin du XIX^e siècle, ou à n'y voir que des proto- ou des pré-anthologies. C'est que l'effort de définition, incluant la distinction des formes entre elles de manière à former une claire nomenclature, prend sens dans un système de pensée et de représentations donné. Les formes anthologiques ne commencent à prendre massivement le titre d'*anthologie* que dans les années 1920¹⁶. Jusqu'à cette date au moins, ce titre fait référence au modèle de l'*Anthologie palatine*¹⁷ – il n'est pas au départ une marque générique distincte d'autres types de compilations. Un tournant se situe pourtant bien à la fin du XIX^e siècle. S'est constituée alors une pensée non pas de la littérature, mais du patrimoine et de ses modes de conservation, dont nous sommes encore tributaires : c'est elle qui légitime et impose le modèle anthologique actuel. De manière anecdotique mais significative, c'est sans doute cette pensée du patrimoine qui explique la permanence du Lagarde et Michard par-delà le renouvellement des études littéraires.

Les problèmes posés par la définition font ainsi apparaître une triade : anthologie, formes anthologiques, dynamique anthologique. L'anthologie au sens propre, née au début du XX^e siècle, et qui, tout en répondant aux critères définitionnels (ou plutôt en les ayant inspirés), fait coïncider le nom et la chose, est érigée par E. Fraisse en modèle de toutes les formes anthologiques qui, à toutes les périodes, en seraient des « modulations¹⁸ ». Il y a là une téléologie à dépasser : on voit mal comment cette forme de compilation critique tardivement apparue pourrait rendre compte de celles qui la précèdent. Mais le troisième terme permet de sortir du cercle : nous avons donc voulu observer les dynamiques anthologiques propres à chaque période – l'enjeu, à l'horizon, restant de

16. Voir l'étude de Nathalie Preiss dans ce volume, p. 121.

17. Sur l'anthologie grecque, voir Alan Cameron, *The Greek anthology : from Meleager to Planudes*, Oxford, Clarendon press, 1993 ; Manuela Pittore, *L'ironia negli epigrammi dell' "Antologia Palatina" : tra manipolazione linguistica e allusività*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007 ; Philippe Renault, « Anthologie palatine. Deux mille ans d'anthologie grecque mais un chantier toujours ouvert », *Folia Electronica Classica*, n°8, juillet-décembre 2004, en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/o8/antho.html>. E. Fraisse l'étudie dans *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 13-24.

18. E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 98.

« mieux appréhender comment la forme anthologique rend compte de la littérature¹⁹ ».

Pour décrire ces dynamiques, nous sommes partis des objets et des séries où elles nous semblaient pouvoir se réaliser. Ce choix explique qu'on trouvera dans ce volume des éléments qui appartiennent de façon très marginale à la constellation anthologique (compilations médiévales, collections éditoriales, bibliothèques) dans lesquelles on interroge la présence de ces dynamiques. On a ainsi étudié des pratiques anthologiques variées pour voir comment elles ont participé à la vie littéraire : sauvegarde, création, critique, constitution de l'histoire littéraire, polémiques esthétiques et théoriques, circulation des idées, élaboration des modèles, reconfigurations historiques, constitution d'un matériau pour l'étude... Il s'agissait également de voir comment ces gestes et ces pratiques sont qualifiés aux époques considérées, à quel niveau de la création littéraire ils interviennent – de l'écriture à l'édition – et à quels modèles éditoriaux ils donnaient naissance. Cela revenait à interroger la dynamique anthologique à partir du croisement de pratiques et d'intentions qui ne lui appartiennent pas en propre, afin de cerner le champ anthologique dans ce qu'il a de spécifique, à leur intersection. Pour cela, nous avons préféré une appréhension large du régime de la compilation anthologique, comprise comme la double opération de sélection et de rapprochement des textes suivant le choix du meilleur. L'anthologie renvoie ainsi à une forme éditoriale plurielle, ou, mieux, à un champ éditorial aux multiples composantes.

Le projet imposait une étude sur le long temps et nous avons choisi de remonter jusqu'aux compilations médiévales²⁰. Dans une toute autre approche, complémentaire, on pourrait centrer l'étude sur une période donnée afin d'éclairer les rapports entre les différentes formes anthologiques existant au moment choisi. Redisons-le, une nomenclature prend sens à un moment donné, par rapport à un système de pensée singulier. On éclairerait alors les différents titres

19. *Ibid.*, p. 8.

20. En complément de l'article de Maud Pérez-Simon dans ce volume, on pourra s'intéresser au cas singulier étudié par Milena Mikhaïlova-Makarius, *L'École du roman. Robert de Blois dans le manuscrit BNF fr. 24301*, Paris, H. Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010, qui allie roman de chevalerie et anthologie d'auteur (compte rendu par Amandine Mussou, « Du roman au recueil : la fabrique d'une anthologie », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Poétiques médiévales : lire, inventer, composer », URL : <http://www.fabula.org/revue/document6220.php>).

et les métaphores désignant ces formes les unes par rapport aux autres et l'on tracerait par là la carte d'un système de l'écrit dans ses dimensions éditoriale, sociale, politique et mentale, à l'aune des valeurs qui l'informent. On retrouverait la question des dynamiques qui sous-tendent les formes anthologiques, et l'on pourrait les mettre en lien avec les différents lieux de la culture où s'expriment ces mêmes dynamiques²¹.

Préférant l'approche diachronique, nous avons examiné principalement trois gestes. Tout d'abord le recueil ou la compilation. *Recueil* à la rigueur peut être compris comme un synonyme d'*anthologie*, la métaphore florale en moins : reste en commun l'*assemblage* – cueillir pour le recueil, lier pour l'anthologie. La frontière qui est pointée ici est celle qui distingue le recueil poétique et les formes d'auto-anthologie, mais aussi la différence entre anthologie et œuvres choisies ou miscellanées.

L'anthologie est également parente du répertoire et de là de l'encyclopédie, du dictionnaire, le point commun résidant cette fois dans la volonté de classement, de mise en ordre, de *catalogage*. Le trait discriminant entre anthologie et répertoire réside à première vue dans la notion de choix, absente du dictionnaire comme, par définition et étymologie, de l'encyclopédie. Pour autant les formes anthologiques n'excluent pas l'ambition de l'inventaire. Habitée depuis le XIX^e siècle par une logique d'extraction significative, l'anthologie n'en a pas moins fait place, pendant de longs siècles, au souci de dénombrement exhaustif. Aussi ne saurait-elle consister seulement en un art de l'extrait. Tour d'horizon rapide mais significatif ou panorama complet et véritable somme, les anthologies convergent dans l'idée de la valeur des textes édités.

C'est ce qui les apparente enfin aux différentes formes livresques et éditoriales de la *collection* – dans l'idée du caractère remarquable, curieux, excellent ou significatif de chaque élément : keepsake, herbier, album, étrennes, couronne, guirlande, cahier de lieux communs ou pot-pourri, bibliothèques portatives, trésors, théâtres. Le problème qui se pose ici est le statut des textes choisis. L'idée de *choix* que suppose la forme anthologique nous semblait aller de pair au départ avec deux corollaires : les textes choisis sont donnés pour

21. Pour la musique, renvoyons par exemple à Serge Lacasse, « L'anthologie phonographique privée. Fondements d'un modèle », *Le Recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme*, Irène Langlet (dir.), Rennes, PUR, 2003, p. 317-327.

représentatifs de quelque chose qui les dépasse ; et leur agencement éditorial est lui-même pensé comme significatif. Si le texte d'anthologie est là pour lui-même *et* comme document, comme tenant lieu d'une réalité qui le subsume et qu'il représente par métonymie, on aurait là une différence entre anthologie et collection. Là encore, il a fallu revoir notre conception de départ. Jusqu'au romantisme, « choix » n'a pas toujours été synonyme d'extraction dans des corpus existants, démembrement et recollage. Reste cependant le processus du tri et la question centrale de la valeur.

Compilation, catalogage et collection (ou encore rassemblement, mise en ordre et revendication d'une valeur) : voilà trois traits minimaux constitutifs de l'anthologie. Leurs acceptions et leurs combinaisons variables selon les époques définissent à la fois les formes et les âges de l'anthologie.

Éléments pour une histoire du champ anthologique

L'histoire de l'anthologie est consubstantielle à l'histoire de la transmission des textes : la matière est évidemment trop vaste pour que l'on prétende apporter ici plus que quelques éclairages.

Notons d'abord que l'histoire des formes anthologiques n'est pas exactement celle de la littérature, mais celle de la réception littéraire. L'anthologie est moins le témoin de l'histoire littéraire que de son ombre portée, signalant à chaque époque différents modes de réception des œuvres. L'étudier demande donc de sortir du cadre des Belles-Lettres pour interroger les processus de transmission de l'écrit dans leurs dimensions techniques, économiques et symboliques, et de se pencher vers d'autres institutions dans lesquelles se manifeste la forme de rapport au passé propre à chaque époque – ainsi du musée, dont l'apparition correspond aussi au développement d'une fonction muséale des anthologies. Pour l'Antiquité, la question a été abordée par le volume dirigé par Marietta Horster et Christiane Reitz, *Condensing Texts–Condensed Texts*²² : les formes et les enjeux de l'abrègement et de la compilation y sont éclairés à la lumière d'une sociologie du savoir. L'introduction de l'ouvrage souligne l'inconsistance d'une terminologie générique foisonnante : la

22. *Condensing Texts–Condensed Texts*, Marietta Horster et Christiane Reitz (dir.), Palingenesia Band 98, Franz Steiner, Stuttgart, 2010.

logique des compilations antiques, quel qu'en soit le titre, dépendait des critères qui guidaient la sélection et l'abrègement – le contenu ou le genre, les auteurs et les périodes, le public visé – et de la fonction attribuée à l'ouvrage – constituer une collection qui rende les textes plus accessibles, faire provision de matériau pour différents usages, notamment l'usage scolaire ou rhétorique, ou encore constituer un support pour la mémorisation. Il faut ajouter que le foisonnement des compilations antiques correspond au basculement d'un mode de classement et de conservation à un autre. Antoine Pietrobelli rappelle

que ces textes condensés, en tant que textes seconds, sont pour la plupart assez tardifs par rapport à la littérature grecque dite classique. On pourrait ainsi mettre en rapport cette obsession de condenser et de résumer les textes avec l'avènement d'une culture livresque qui se développe à Rome dès la fin de la République, mais surtout à l'époque impériale. L'essor de la production de livres, l'apparition du codex autour de 100 de notre ère, tout comme l'accroissement des différents savoirs, dont témoigne la littérature encyclopédique, constituent des changements historiques et culturels importants qui peuvent expliquer le recours aux *breviarium*, *épitomè*, *eklogè*, *périocha*, *encheiridion*, *synopseis* et autres *synagogai*²³.

Quelles conceptions de l'histoire trouve-t-on inscrites dans l'anthologie ou supposées dans ses réalisations ? Sur ce plan, le volume dirigé par Didier Alexandre sur l'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire au XX^e siècle est particulièrement intéressant²⁴. À la recherche des « scénarios anthologiques » qui sous-tendent les anthologies de poètes, D. Alexandre souligne « le refus d'une histoire savante linéaire, factuelle et prospective, à travers un regard rétrospectif qui reconstruit, réordonne, voire finalise, le passé littéraire en fonction du présent de l'écriture²⁵ ». Aussi selon lui « l'anthologie d'auteur appartient[-elle] bien à l'ensemble des ouvrages

23. Compte rendu de *Condensing Texts* paru dans la *Revue des études grecques*, n°126, 2013, p. 262-266, citation p. 262.

24. *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit.

25. Didier Alexandre, « Présentation », *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 1-18, citation p. 1.

collectifs qui ordonnent le temps littéraire²⁶ [...] ». Il montre qu'elles interviennent en outre « dans les débats nationaux qui établissent la littérature²⁷ ». La question de la conscience historique se pose alors à l'échelle individuelle, et fait émerger une tension entre effacement et promotion de la catégorie d'auteur, pour les œuvres éditées (reproduites suivant des catégories générales qui font de la littérature une aventure collective ou bien présentant au contraire une « collection de singularités²⁸ »), comme pour le compilateur, posé en vedette ou s'effaçant derrière le panorama qu'il offre à son lecteur. Les scénarios de ces anthologies de poètes proposeraient toujours une « clé de la poésie²⁹ », abordée soit à travers des critères géographiques, historiques et linguistiques, soit à travers des critères qui ont pour point commun d'estomper voire de nier le déroulement historique : goût personnel, thème, forme ou encore des « critères essentialistes » comme le lyrisme ou le « nouveau » (dans les « nouvelles poésies de langue françaises »).

Le présent volume met l'accent sur quatre fonctions des gestes anthologiques du Moyen Âge au XX^e siècle. La première concerne la circulation des textes : rassembler les meilleurs textes a pour but de les faire lire. L'anthologie est un « ramas³⁰ ». Aussi suffit-il d'un changement d'échelle pour passer de l'anthologie à la collection ou à la bibliothèque : ces différentes formes offrent des panoramas littéraires, permettant une vision synoptique, ce qui ne va pas parfois sans un écrasement historique – et ce qui s'accompagne souvent, jusqu'au XIX^e siècle, de différentes formes de coupes ou de réécriture, liées au format ou au public visé. À tel point que le remodelage des textes publiés dans la Bibliothèque bleue ne semble pas si différent des processus qui travaillent le recueil médiéval.

Il est frappant que les formes de compilation proposant des écrits nouveaux, inédits ou peu accessibles aient proliféré dans le même temps que les bibliothèques et les séries éditoriales à visée ordonnatrice, comme les cabinets de contes : qu'ils suivent ou non un

26. *Id.*

27. *Ibid.*, p. 3.

28. *Ibid.*, p. 8.

29. Michel Murat, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », dans *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 25.

30. Selon le mot de Despinelle, « A tres-hault, tres-illustre et genereux Prince, Charles de Bourbon, Comte de Soissons, Pair & grand Maistre de France », *Les Muses françaises ralliées de diverses parts* [...], Lyon, Barthélémy Ancelin, 1609, n.p.

ordre visible, se réclamant souvent, justement, d'un principe de beau désordre, les recueils collectifs, les portefeuilles de pièces fugitives, almanachs, voire journaux littéraires, cabinets et collections narratives, recueils de belles pensées saisissent au vol les belles pages en-dehors du système des œuvres³¹ – ou au contraire, dans le cas du *Speĉtator*, la double opération de traduction et transmission impose la logique et la chronologie interne d'une œuvre morale à un matériau enté au départ sur l'actualité. Ici la compilation est un « opérateur littéraire » de premier ordre, au sens d'abord ou elle fait exister des textes et leur confère par là même une légitimité – sans aller toujours jusqu'à la consécration réclamée par les avant-gardes dans un geste d'autocélébration agressif au XX^e siècle : les portefeuilles poétiques des Lumières revendiquent pour leur matériau une excellence passagère, ce sont les meilleurs vers « de ce temps ». Tant que l'anthologie appartient à une économie de la circulation des textes, la question de la valeur est inhérente au geste éditorial, elle en est le présupposé. Aussi n'appelle-t-elle pas nécessairement une justification.

Constituer des panoramas, faire exister et légitimer, enfin conserver les textes : ces fonctions se surimposent en des configurations variées. On dirait volontiers que l'unité de la période qui s'étend du Moyen Âge au XIX^e siècle résiderait dans la prééminence de la fonction de conservation, dans une logique d'accroissement de l'héritage sur fond de fantasmes de perte. Il s'agit de rassembler tout ce qui est digne d'intérêt, et pour cela de filtrer, trier, sélectionner. Toute compilation a pour arrière-plan le risque de la perte ou de l'inexistence de son objet. À la Renaissance, l'aventure éditoriale dont les humanistes sont les héros fait apparaître un idéal ou un fantasme de totalité : il faut sauver tout ce qui doit l'être en l'arrachant à un irrémédiable oubli³². Lorsque l'imprimerie triomphante aura

31. M. Murat, art. cit., p. 18 : « Cependant un regard sommaire montre que l'anthologie se veut le plus souvent la compilation ou le tableau d'une production poétique présentée comme nouvelle. »

32. Hélène Cazes, préface de *La France des Humanistes : vol II, Henri II Estienne, éditeur et écrivain*, par Judith Kecskeméti, Bénédicte Boudou, Hélène Cazes, préf. de Jean Céard, sous la dir. de Jean Céard, Turnhout, Brepols, 2003, p. VII-VIII : « Visiblement, il se sent investi d'une mission, celle de sauvegarder, de sauver même, les œuvres de l'antiquité. Tout manuscrit qui dort dans une bibliothèque, tout texte qui n'est pas lu, toute scholie qui n'est pas prise en compte lui semblent autant de témoignages livrés à la mort. On dirait que, pour lui, ouvrir un manuscrit, prendre connaissance d'un texte,

multiplié les objets et sans cesse accru le matériau mémoriel, apparaîtra un autre type de fantasme, exprimé par les images du naufrage et du labyrinthe : dès le XVII^e siècle la perte possible se dessine sur le fonds du foisonnement vertigineux et immaîtrisable de l'écrit³³.

L'urgence de la sauvegarde, pour les humanistes, s'accompagne d'un impératif de mise en ordre afin de rendre mobilisable le matériau proposé. La quatrième fonction mise en lumière dans les articles est la mise à disposition des textes, qui, sous l'Ancien Régime, rapproche les anthologies des recueils de lieux communs.

Dans cette première longue période, le choix est donc d'abord celui de faire exister par l'impression – quitte alors à produire un objet neuf et à faire évoluer les paradigmes existants. Sylvain Menant, en étudiant ce qu'il appelle très justement la « permanence anthologique » aux XVII^e et XVIII^e siècles, a bien montré que le neuf s'écrit dans les marges de l'ancien, en s'y adjoignant par imitation et reformulation³⁴. La dialectique du neuf et de l'ancien fait alors primer la notion de permanence : le passé pèse sur le présent comme un réservoir de modèles – modèles de compréhension aussi bien que modèles à imiter. Mais la remise en ordre de matériaux existants suffit parfois à introduire une rupture épistémologique radicale. L'atlas, objet géographique nouveau, apparaît par la compilation et le réagencement de cartes déjà tracées. La constitution d'une science, d'un genre, ou d'une esthétique a pu se réaliser par le seul fait de la réédition, qui donne à lire d'anciens textes dans un ordre

scruter une note, c'est d'abord leur reconnaître leur droit à exister et à perdurer, et en même temps accomplir le devoir sacré d'assurer leur survie. Entrer en contact avec ce manuscrit, ce texte, cette note, c'est exprimer le respect qui leur est dû. Et les publier, c'est inviter ceux qui les liront à s'associer à cette œuvre de respect et de reconnaissance. »

33. Sur ce point, voir Jean-Marie Goulemot, Jean Lecuru et Didier Masseur, « Angoisse des temps, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle », *Fins de siècle*, Pierre Citti (dir.), Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p. 203-212 ; Françoise Waquet, « *Plus ultra*. Inventaire des connaissances et progrès du savoir à l'époque classique », *Tous les savoirs du monde : encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle*, [exposition, de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle], Roland Schaer (dir.), Paris, BnF, 20 décembre 1996-6 avril 1997], Roland Schaer (dir.), Paris, Flammarion-BNF, 1996, p. 170-191 ; Jean-Marc Chatelain, « L'excès des livres et le savoir bibliographique », *Littératures classiques*, n°66, 2008 (2), p. 143-160 ; Lucien Nouis, *De l'infini des bibliothèques au livre unique : l'archive épurée au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
34. Sylvain Menant, « La permanence anthologique », dans *Un Siècle de deux cents ans ?*, Jean Dagen et Philippe Roger (dir.), Paris, Desjonquères, 2001, p. 219-228.

et suivant une optique renouvelés, comme le montrent les recueils de belle prose au XVII^e siècle.

Permanence et nouveauté forment un duo complémentaire, devenu à nos yeux paradoxal. Cette dialectique ne doit pas occulter les deux principaux types de rapport au passé, qui coexistent en tension. Le premier serait résumé dans la formule proposée par Stéphane Zékian, celle d'une conversation avec les anciens déroulée dans une « bienheureuse apesanteur temporelle³⁵ » : dans cette optique, le Parnasse n'a pas d'histoire – mais il est en continuelle expansion. Le passé, mobilisé voire embrigadé, devient le miroir du présent : le XIX^e siècle invoque volontiers « nos/ses » classiques. Aussi l'idée d'une « anthologie subreptice » comme mode de relation aux classiques pour le premier XIX^e siècle pourrait-elle rendre compte plus généralement de la relation entretenue jusque là par bien des lecteurs avec les œuvres du passé aussi bien que des mécanismes de transmission des textes. Les strates de compilation accumulées dans les manuscrits médiévaux, de l'écriture à la composition et au façonnage des recueils l'attestent, de même, encore, que les premiers travaux des médiévistes, qui, à force de recomposition, forgent des textes n'ayant jamais existé – mais de « beaux textes » répondant à l'image que l'on se fait du Moyen Âge, qui plus est des textes mobilisables et jugés dignes d'être étudiés. La définition essentialiste de la poésie proposée au XX^e siècle répond encore à ce modèle. Mais, face à lui, un Henri Estienne, un Lanson font preuve d'un recul historique qui constitue le passé comme l'autre du présent, reconstituent des filiations dans l'idée d'une singularité de chaque époque. Ces deux approches ont eu leurs champions à toutes les périodes depuis la Renaissance, les deux types d'historiographie qui les sous-tendent contribuant à définir les positions respectives des Anciens et des Modernes.

Enfin l'anthologie met en lumière les conceptions de la littérature qui prévalent alors, comme le signale l'apparition progressive de la notion d'œuvre, qu'elle a longtemps mis à mal. L'œuvre, abordée par le filtre rhétorique, est souvent vue jusqu'au XIX^e siècle comme un continuum dans lequel on peut piocher à loisir. Pas de différence intrinsèque, donc, entre des morceaux choisis de Montaigne et des pensées morales prises chez les meilleurs auteurs : les textes forment

35. *Infra*, p. 194.

un réservoir, les lettres dans leur ensemble un trésor au sens premier, grand coffre ouvert à toutes mains – trésor à finalité morale. Il est intéressant que les premiers recueils collectifs de poésie puis de belle prose, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, aient d'abord reproduit les catégories des lieux communs, avant de mettre en valeur les auteurs en suivant d'autres classements. Soulignons aussi la prolifération sous l'Ancien Régime des anthologies de formes brèves, qui présentent et mettent en ordre de petites unités ; la question de l'abrègement ne se pose pas pour elles au niveau des textes, mais du corpus, de l'ensemble – plus ou moins étendu. Le seul livre total étant le livre du monde, toute œuvre s'écrit par sélection, reprise et imitation. De même, dans le cas des *esprits*, la sélection n'est pas comprise comme un démembrement, mais comme une révélation : Bossuet ou Marivaux sont rendus à eux-mêmes, malgré eux. Foin des landes, comme dirait la marquise de Sévigné : la sélection et le filtrage dessinent les contours du passé dont le présent a besoin, laissant sombrer dans l'oubli ce qui n'en est pas digne, au mépris de toute contextualisation. Même l'émergence de la notion de patrimoine, au cours du XIX^e siècle, ne signifie pas, au départ, une rupture avec le passé – un passé qui serait tenu non seulement à distance de temps, mais aussi à distance épistémologique, comme objet séparé du présent. Loin de s'inscrire sur fond d'un « jamais plus », la conservation et la transmission des fleurs du passé participe encore au XIX^e siècle de « pulsions totalisantes » qui entendent au contraire en affirmer l'actualité et l'utilité : régime mémoriel radicalement différent du nôtre. L'histoire littéraire, discipline scientifique qui prétendait à l'objectivité, est apparue en réaction contre ce rapport au passé qui en suppose toujours un usage.

Anthologie contre anthologie, l'histoire littéraire a produit ses propres compilations et introduit une manière nouvelle dont la vague anthologique depuis les années 1920 semble l'immédiate héritière. Le nouveau mode d'existence du passé qui s'est imposé depuis un siècle déterminerait ainsi un nouveau régime anthologique. Il a provoqué le report dans une forme éditoriale, à la marge du champ littéraire mais au centre de ses processus de transmission, des principes qui habitaient l'écriture et la lecture jusque là, tandis que la notion de lieu commun resurgit dans la critique sous le nom d'intertextualité pour constituer l'un des critères essentiels de la littérature aux yeux de la critique. À tel point que l'anthologie,

placée dans le premier moment de son histoire du côté de la création, a pu devenir à la limite l'image même de la lecture critique, celle qui médiatise et oriente d'autres lectures. Les formes anthologiques entendent moins désormais transmettre les textes, accessibles par d'autres canaux, qu'elles n'en proposent une lecture. Le geste anthologique, qui est second par rapport à d'autres modes de conservation, appelle une justification. L'argument de la commodité, toujours invoqué, ne suffit jamais. L'anthologie engage un discours d'autolégitimation dont le recueil poétique, par exemple, n'a pas besoin – tout un discours ou, ce discours étant souvent partiellement implicite, toute une série de processus de légitimation. Le caractère secondaire et essentiellement critique de l'anthologie prend une importance grandissante à mesure que la création se distingue (ou est pensée comme distincte) de la conservation.

De la collection à la création

Ce volume a donc pour objectif de parcourir une histoire assez longue de l'anthologie, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine, afin de déterminer les causes de l'engouement dont elle est encore l'objet - comme le prouve le succès récent d'*Un été avec Montaigne* ou d'*Un été avec Proust*³⁶. L'empan chronologique retenu est assez large pour faire apparaître les variations et les évolutions. Sans prétendre aborder toutes les formes d'anthologie et tous les domaines où elle a été pratiquée, nous avons fait place à des études qui sortent du champ strictement littéraire comme la cartographie, les *artes historicae* ou les libelles politiques. Tout en n'ignorant pas qu'il existe des dominantes qui caractérisent l'Ancien Régime ou le XX^e siècle, nous avons choisi une construction qui ne suit pas un ordre strictement chronologique : il s'agit plutôt de saisir les particularités du geste anthologique, les formes d'auctorialité qui s'y manifestent et l'image du lecteur qui se dessine en arrière-plan. Les catégories retenues dans le classement ne sont pas étanches : en effet les pratiques se recoupent souvent, comme le font apparaître les références communes à plusieurs contributions. En laissant de côté l'Antiquité, nous avons eu le souci de faire une large place au

36. *Un été avec Montaigne*, éd. Antoine Compagnon, Paris, Éditions des Équateurs, 2013, puis *Un été avec Proust*, collectif, Paris, Éditions des Équateurs, 2014. Noter que ces ouvrages ont été précédés d'émissions radiophoniques, elles-mêmes anthologiques.

Moyen Âge, à la Renaissance et aux siècles classiques, dans la mesure où il nous est apparu que le sujet avait été jusqu'alors abordé plutôt du point de vue des modernes et de la didactique, ce qui est naturel puisque, comme on l'a rappelé plus haut, les définitions se fixent au XX^e siècle. De même, sans retirer à la poésie toute l'importance qui lui revient (les fleurs de l'anthologie furent souvent écrites en vers, les poèmes s'extrayant plus aisément des recueils pour en former d'autres), nous avons souhaité que la prose fût prise en compte, et que la réflexion fût ouverte vers les autres genres (le roman, les correspondances, le conte, les articles de presse). Les illustrations qui s'ajoutent aux contributions visent à faire percevoir le rôle joué par les frontispices ou les couvertures dans la lecture anthologique³⁷.

Nous souhaiterions faire ressortir l'influence des anthologies sur la perception des genres (contes, épigrammes, articles du *Spectator*) ou sur celle des courants esthétiques (naturalisme, lettrisme). On verra aussi que les anthologies font le lien entre le passé et le présent, qu'elles ne se détachent pas de l'idéologie et des questions politiques (depuis les libelles, jusqu'à Baudelaire ou Aragon). Souvent elles se chargent d'organiser un savoir qu'on juge dispersé ou trop peu accessible (Moyen Âge, géographie, science). Nombre d'entre elles se donnent pour objectif de participer à l'élaboration d'une culture nationale (la littérature russe, ou la « poésie française »).

Les mots si divers qu'on trouvera dans l'ouvrage (« anthologie », mais aussi « chrestomathie », « *penus* », « fleurs », « recueil », « portefeuille », « trésor », « élite », « esprit », « collection », « extraits », « morceaux choisis », « tri ») recouvrent des réalités à la fois diverses et semblables selon les époques. Cette forme est très tôt entrée en concurrence avec les dictionnaires³⁸ et s'est imposée tandis que les éditeurs publiaient des « œuvres complètes » qui répondaient

37. Parmi les questionnements qui complèteraient le présent volume, signalons la question de la lecture anthologique, en soulignant par exemple le rôle des tables d'histoires insérés, de lettres ou de poèmes dans les romans du XVII^e siècle ou celui des illustrations. Christophe Martin a souligné que ces dernières « déterminent ou encouragent une lecture "anthologique" de l'œuvre littéraire, et impliquent forcément une lecture plus ou moins discontinue. » (« *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2005, p. 28.).

38. Au XVIII^e siècle, mais encore aujourd'hui dans la collection « Dictionnaire amoureux » depuis 2000 chez Plon, fondée par Jean-Claude Simoën (avec des thèmes comme le vin ou des lieux géographiques, voire des écrivains) ; cette collection assume complètement sa subjectivité par le titre.

apparemment à un souci d'exhaustivité. Or l'anthologie, soumise à une tension, suppose toujours qu'on rassemble et collectionne, mais aussi qu'on choisisse les fleurs les plus utiles, et surtout les plus agréables au goût des lecteurs qu'on cherche à intéresser : l'accumulation est en quelque sorte contenue par la distinction. Ce travail de distinction entraîne une hiérarchisation qui permet de construire l'histoire littéraire, mais qui donne lieu à bien des réserves dans la mesure où elle oriente et soumet le lecteur à des choix qu'il n'aurait peut-être pas faits de lui-même.

Composer une anthologie nécessite d'abord de rassembler des documents qu'on va ensuite « compiler³⁹ » avec toutes les connotations plus ou moins péjoratives qui s'attachent à ce verbe (les auteurs d'anthologies ont été souvent appelés des compilateurs au XVIII^e siècle). La pratique n'a rien de négatif quand il s'agit de manuscrits qu'on réécrit entre le XIII^e et le XV^e siècle, le geste anthologique étant comparable à celui de la couture ou du tissage comme le montre Maud Perez-Simon à propos du *Roman d'Alexandre*. Selon une logique chronologique, auctoriale, thématique ou esthétique, on associe et classe des éléments hétérogènes. Les manuscrits médiévaux sont collectés pour être mis en recueils et, ainsi conservés, donnés à lire grâce à des coutures. L'anthologie crée alors une « œuvre-répertoire » qui gagne en unité. L'âge baroque a usé du recueil collectif pour présenter l'état de la poésie la plus belle et parfois la plus récente. Les textes liminaires qu'étudie Carine Luccioni-Sauvage développent une réflexion sur la pratique anthologique, les auteurs pensant à constituer un « livre » de poèmes et manifestant « une conscience critique de la littérature⁴⁰ ». Les « Muses ralliées » ou « reliées » ont ainsi le libraire pour secrétaire : ce dernier est alors chargé de rassembler un corpus marqué par la diversité que Jean Rousset a soulignée en son temps avec l'image de Protée⁴¹. L'usage des tables qui nomment les auteurs permet de matérialiser le rassemblement des œuvres qu'on recommande au bon goût du lecteur, ce qui donne à la collection l'aspect d'un monument. Les recueils dominent la production anthologique consacrée à la poésie au XVII^e siècle. Après

39. On se souvient de la remarque de Voltaire dans *Le Pauvre Diable* à propos des *Essais de littérature* de l'abbé Trublet : « Il compilait, compilait, compilait... » ; l'abbé de Voisenon voyait en Trublet le « chiffonnier de la littérature ».

40. Voir *infra*, p. 70.

41. *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, A. Colin, 1962.

celui des *Poésies choisies* de Charles de Sercey (1660), qui appartient au genre galant, et avant le *Recueil de chansons choisies* de Coulanges (1698), le *Recueil des plus belles épigrammes des poètes français depuis Marot jusqu'à présent. Avec des notes historiques et critiques et un traité de la vraie et de la fausse Beauté dans les ouvrages d'esprit*⁴² prolonge ce mouvement de collecte : il s'inscrit dans la lignée de la Grèce, tout en y insérant des traités comme celui de Richelet, des notices sur les auteurs, et en abordant les débats esthétiques d'actualité. À partir du milieu du XVIII^e siècle on voit apparaître, en concurrence avec la revue éclectique de Sautreau de Marsy intitulée l'*Almanach des Muses*, plusieurs grandes anthologies, cette fois-ci généralistes, dont les choix correspondent à la fois au goût et aux pratiques des cercles et des salons : *Le Trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils* (dont le titre exhibe la hiérarchisation), l'*Élite des poésies fugitives*, le *Portefeuille d'un homme de goût*. L'étude de Jean-Noël Pascal montre comment les auteurs de ces anthologies, qu'ils soient mondains ou didactiques, se font alors une guerre éditoriale tout en affichant de plus en plus un objectif moral. Le souci d'érudition, présent dans les recueils de la fin du siècle précédent, se manifeste dans les *Annales poétiques* dont l'appareil critique se développe. Le désir de collecter ne concerne cependant pas uniquement la poésie : à la même époque, celle où l'on publie la *Bibliothèque universelle des romans*, le chevalier de Mayer, qui collabora à cette publication, entreprend de donner un *Cabinet des fées, ou collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*, tandis que Charles-Georges-Thomas Garnier publie une autre collection intitulée *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Françoise Gevrey rappelle que le « cabinet », qui s'oppose alors à la bibliothèque, correspond à une collection qu'on va lire dans l'espace privé. Il doit satisfaire la curiosité des gens de goût, qui appartiennent à une société noble ou bourgeoise en quête d'ascension sociale, et aussi former des jeunes gens qui trouveront une forme d'éducation dans la moralité qui se dégage des histoires : l'anthologie ne perd pas de vue la transmission de normes. Cette collection, comparée à une galerie de tableaux,

42. Publié par Claude-Ignace Brugière de Barante, Paris, Nicolas Le Clerc, 1698. 2 vol. (le second est consacré exclusivement à Racan). E. Fraisse fait remonter l'apparition de la première anthologie littéraire de poésie au *Recueil des plus belles pièces des poètes français, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à Benserade* (5 vol.), publié chez Barbin en 1692, qui semble devoir beaucoup au modèle du recueil d'épigrammes.

visé donc une certaine exhaustivité en rassemblant les contes de fées littéraires de manière historique (depuis leur origine qu'on fait remonter à Perrault puis aux conteuses comme Mme d'Aulnoy), sans s'interdire quelques regroupements thématiques. Des notices sur les auteurs sont développées en un volume qui suit les contes. Certes la collection, qui hiérarchise les auteurs selon des critères très subjectifs⁴³, présente des lacunes assumées en raison de l'immoralité des contes parodiques et libertins. Mais elle a le mérite de constituer un « musée » dans la mesure où elle met en valeur des auteurs déjà enfouis dans l'oubli en raison de la fragilité des supports, tout en pariant sur le succès d'un genre qu'elle veut valoriser pour les années à venir. L'illustration de Marillier, qui donne de l'unité à un corpus très divers, contribue au travail d'uniformisation et de mise en cohérence d'un genre qu'on avait tendance à considérer comme mineur, et dont l'abondance est ainsi mise en lumière.

L'étude de Nathalie Preiss, consacrée principalement au XIX^e siècle, souligne le nombre des anthologies qui collectent pour conserver et enseigner, tout en insistant sur l'enjeu politique et thérapeutique d'une collecte qui combat un régime présent qu'on désapprouve. L'anthologie aurait donc alors en partie une fonction qu'on retrouvera par exemple chez Aragon quand il lit l'œuvre de Victor Hugo. Baudelaire, Rimbaud et Umberto Eco pensent leur œuvre comme une anthologie, ce que traduisent leurs titres (*Les Fleurs du mal*, *Une Saison en enfer*, *Le Nom de la rose*) : la composition en recueil, le lien avec des revues anthologiques, tout désigne un geste qui s'oppose au mal moderne, qui recrée la « possibilité du goût » donc de la distinction. Face à la figure de Méduse, à la triade de la Terreur, de l'Envie et de l'Ennui, le recueil pratique à la fois la « poétique de la "vaporisation" du moi fini⁴⁴ » et de la « centralisation » de ce même moi ; le lecteur découvre un « poète-Satan chiffonnier dandy⁴⁵ ».

43. Cette subjectivité sera plus encore soulignée par les auteurs d'anthologies poétiques modernes, ainsi G. Pompidou écrit à propos de « l'ambition secrète et démesurée de tout auteur d'anthologie » : « S'il la commence pour lui, c'est pour d'autres qu'il la termine et la publie. Choisir, dans un domaine déterminé, tout ce qui lui paraît digne et capable de provoquer chez le lecteur le choc de la beauté, voilà l'objet de son effort. C'est dire qu'il se trahit lui-même puisqu'il livre le secret de ce qui le touche. C'est dire aussi qu'il prétend trouver un écho et que le lecteur ratifiera son choix ». (*Anthologie de la poésie française* [1961], Paris, Le Livre de poche, 1974, p. 9-10.)

44. Voir *infra*, p. 129.

45. *Ibid.*, p. 132.

Umberto Eco, en montrant la manducation du livre, rétablit pour sa part la relation et la distinction dans une œuvre menacée d'éparpillement qui recueille les bribes d'une bibliothèque calcinée. N. Preiss rappelle qu'ainsi se trouvent réunies les trois fonctions de l'anthologie : *electio, lectio, dilectio*.

Si la collecte n'apparaît pas comme neutre, on s'écarte encore plus de l'objectivité quand s'impose le souci de conserver les documents et les pensées d'un autre temps. Ceci d'abord dans les *artes historicae* compilés à la Renaissance par Johann Wolf. Lucie Claire montre que l'historiographie est en 1579 l'objet d'une curiosité qui justifie une anthologie relativement exhaustive en trois gros volumes de 2000 pages rassemblant dix-huit traités. Le terme de *penus*, qui désigne à la fois le garde-manger et son contenu, appartient au contexte juridique : il range l'anthologie du côté de la conservation des normes et des modèles, et il implique alors plus l'abondance que la sélection. On constate dans ces volumes une variété générique qui rassemble traité, dialogue, lettre, préface, *oratio* et article encyclopédique. Dans l'ensemble les textes retenus illustrent le principe de l'*historia ornata* soumise à la rhétorique, celle de Cicéron et de Quintilien, qui conduit à privilégier Tite-Live et Salluste. Mais le juriste Wolf laisse paraître son avis en se montrant sensible au renouveau. Son attachement aux conceptions antiques est contrebalancé par la place qu'il accorde à Bodin et à Patrizi qui incarnent les idées nouvelles et adoptent le modèle de Polybe. Le lecteur est ainsi libre de découvrir des modèles plus modernes et plus proches de lui. L'anthologie est alors un « laboratoire où s'expérimentent et se construisent les différentes normes historiographiques de l'Europe⁴⁶ ».

La Renaissance voit se multiplier diverses formes de compilations littéraires qui créent une dynamique de la transmission, et aussi de l'invention générique. Le travail d'imprimeur d'Henri Estienne se caractérise par la variété des sujets et des auteurs qu'il choisit ; il privilégie les formes brèves plus efficaces pour la mémorisation et la formation morale. Céline Bohnert souligne que son édition des idylles en 1579 relève d'une forme anthologique. En effet tout en gardant pour Théocrite la place fondatrice et essentielle, Estienne agrège nombre d'autres auteurs pour constituer un corpus qui prolifère. Il donne de plus en plus de traductions latines pour faciliter la lecture, mais aussi

46. Voir *infra*, p. 155.

parce que la traduction est toujours en devenir, participant ainsi à la réception de la poésie. Il s'agit alors d'une « logique d'agrégation », « la logique de corpus tendant à se substituer à la notion d'œuvre⁴⁷ ». La multiplication des préfaces et commentaires impose la présence de l'anthologiste qui invite le lecteur à suivre la voie ouverte, non seulement pour mieux comprendre, mais aussi pour imiter et pour réécrire, ce qui fait ainsi vivre la culture antique. En outre Estienne entreprend une histoire du genre tout en ébauchant, malgré la variété des poèmes, une définition qui associe l'idylle grecque et l'églogue virgilienne ; en tenant son rôle de passeur, Estienne assume alors la subjectivité d'une forme éditoriale guidée par le plaisir.

Au XVIII^e siècle une mode anthologique se développa pour conserver et faire lire plus aisément les œuvres des auteurs qu'on jugeait parfois difficiles d'accès soit en raison de la longueur, soit en raison de la forme, soit encore des idées. Les « esprits » d'auteur doivent fournir une synthèse « portative » de grands auteurs du passé, comme Montaigne, ou du présent, comme Fontenelle, Marivaux, Rousseau, mais aussi des femmes célèbres, des périodiques ou de l'*Encyclopédie*. La contribution de Françoise Gevrey étudie comment, pour conserver et transmettre, on choisit, on élimine et on trahit parfois la pensée ou l'esthétique des auteurs qu'on veut pourtant mettre en valeur. Morts ou vivants, ceux-ci doivent être rendus accessibles à un public au goût délicat qui apprécie la quintessence des œuvres grâce aux extraits décontextualisés, comme il apprécie les *ana* qui rapportent les bons mots des gens célèbres. Sans doute ces « esprits » sont-ils souvent déterminés par des impératifs commerciaux, ce qui les conduit à suivre une méthode bien rôdée, avec leurs avertissements et les éloges qu'ils placent en tête des volumes. Certains procèdent par classement alphabétique, comme les dictionnaires, l'essentiel étant de garder de la variété pour plaire aux honnêtes gens. S'ajoutent à ces objectifs ceux de la pédagogie, les extraits pouvant soutenir la mémoire. Le double objectif du plaisir et de l'instruction conduit à lisser ou à schématiser, voire à dénaturer les idées des auteurs ainsi mis en « esprit », quels que soient les liens des anthologistes avec la pensée des Lumières.

Le XIX^e siècle prolonge la pratique de l'anthologie des classiques. L'étude de Stéphane Zékian montre comment cette mode se poursuit

47. Voir *infra*, p. 165.

malgré un contexte de défiance, voire d'hostilité à l'égard d'extraits décontextualisés et agencés après la sélection. En fait on craint encore l'ensevelissement sous la masse d'écrits trop volumineux, l'égarément dans le labyrinthe des bibliothèques, d'où l'anthologisation de Retz, de Nicole ou de Mme de Sévigné. On considère même que la mise en anthologie est un « service rendu » à Diderot dont les écrits divers sont encore en cours de publication, ou à Sévigné dont on filtre la morale. Mais l'époque ne va pas sans contradictions : on commence alors à avoir le culte de l'unité de l'œuvre, on craint la facilité tout en utilisant les « morceaux choisis » pour affirmer une culture nationale dont on sent la nécessité après la Révolution. Cette exigence, présente dans les manuels pour les collèges comme celui de Noël et Delaplace, tend à donner au lecteur des modèles intemporels, à insister sur la coloration morale, quitte à récrire ou censurer même les éditions des classiques qui ressemblent à ce que S. Zékian nomme des « anthologies subreptices⁴⁸ ».

Le XIX^e siècle n'est pas seulement celui de la relecture des classiques. Quelle que soit l'influence antérieure d'un comte de Tressan, c'est au romantisme qu'on doit la vraie redécouverte de la littérature du Moyen Âge dont on veut conserver les textes pour en faire la source d'un certain nationalisme. Les pionniers des recueils ou chrestomathies, comme K. Bartsch, collectent l'essentiel des écrits en y appliquant des filtres thématiques ou génériques. Karin Ueltschi rappelle que « le livre médiéval est anthologie⁴⁹ », comme le montre Maud Perez-Simon dans ce volume, mais, au-delà de la collection de manuscrits, les pionniers de l'anthologie rassemblent des extraits en les assortissant de commentaires critiques touchant à la langue et à la codicologie. Malgré les manques (Perceval, Lancelot, Tristan et Iseut), ce type de chrestomathie donne déjà ce que nous tenons maintenant pour l'essentiel du corpus médiévistique. Des filtres thématiques et génériques ont été utilisés (les poètes, le théâtre, les fabliaux). Les choix restent subjectifs, donc soumis à l'engouement gothique et aux bienséances qui justifient la censure ou la modification de titres. Si les anthologies médiévistes de notre époque sont plus centrées sur les formes, les motifs ou les thèmes, si elles souhaitent suivre l'évolution d'un sujet comme le Graal, elles doivent

48. Voir *infra*, p. 210.

49. Voir *infra*, p. 216.

néanmoins beaucoup aux pionniers du XIX^e siècle et elles consacrent la valeur scientifique de cette forme éditoriale.

Il y avait déjà bien souvent une forme de consécration dans les catégories d'anthologies précédentes qui étaient destinées à conserver, mais il est des cas où le geste anthologique se donne pour but essentiel de fixer les principes et les contours d'un savoir, d'une école ou d'un mouvement. Ainsi en ce qui concerne la connaissance de l'espace géographique : Axelle Chassagnette étudie les atlas qui, tel le *Theatrum orbis terrarum* de l'anversois Ortelius, ont été des outils de collection à la Renaissance et au XVII^e siècle. Il ne s'agissait pas seulement de reproduire des documents utiles aux navigateurs et aux voyageurs, mais d'organiser le savoir du monde à partir des cartes et non du texte, l'essor de l'imprimerie et l'évolution des techniques de la gravure favorisant ce type d'ouvrage. L'atlas se distingue des recueils de cartes italiens par un travail de collecte soumis ensuite à l'homogénéisation et par le regard critique porté sur les cartes qu'on peut corriger ou regravé. Le lecteur européen est appelé à voyager, à s'intéresser à l'histoire des pays représentés et à adopter un regard qui fait place à la différence des peuples : les atlas proposent ainsi un objet digne de figurer dans les cabinets de curiosité. C'est aussi la consécration d'un genre qui se manifeste dans les recueils de belle prose à l'âge baroque. Suzanne Duval montre comment se constitue alors un genre avec son esthétique propre qui valorise le plaisir. Le tri opéré par l'anthologie suppose une distinction proprement esthétique, le corpus primaire comptant moins que le recueil ainsi offert au lecteur. Les modalités du classement, d'abord par lieux communs puis par auteur, ainsi que la présentation éditoriale qui favorise la « mise en pièces⁵⁰ », vont de pair avec le choix d'un style rhétorique qui exprime les passions ; mais peu à peu l'ironie se manifeste à l'égard de cette rhétorique et l'on voit naître une esthétique galante avec le « burlesque atténué » que Delphine Denis a retenu comme un critère de cet art. L'anthologie contribue de cette manière à la valorisation des belles lettres françaises, et, à travers la prose, d'une littérature mondaine.

Lorsqu'une anthologie se constitue après une école qui a déjà défini son esthétique, elle se donne plus encore pour but de consacrer les auteurs et leur poétique. La tâche n'en est pas pour autant facile,

50. Voir *infra*, p. 258.

surtout dans la proximité des débats, comme le prouvent les tentatives qui ont été faites pour le naturalisme. Jean-Michel Pottier dégage trois types d'anthologies correspondant à des méthodes différentes. Soit une présentation neutre qui s'abrite derrière la chronologie sans point de vue synthétique (celle de Maynial au XX^e siècle) ; soit des « anthologies d'hommage⁵¹ » publiées du vivant des auteurs ou peu après leur mort (celle des Goncourt par Toudouze ou de Zola par Meunier) : elles peuvent inclure avec le temps l'histoire de la réception ; enfin une anthologie singulière (celle de L. Deffoux) dont l'introduction présente les grands moments du naturalisme, les générations, la généalogie des textes, et qui fait apparaître des thèmes récurrents. Le geste anthologique cherche alors à défendre des œuvres controversées sans qu'une méthode précise s'impose pour cela.

Les auteurs des anthologies du naturalisme ne produisaient pas leurs propres œuvres pour consacrer le mouvement qu'ils souhaitent illustrer. Mais il en va tout autrement dans les revues publiées au tournant des XIX^e et XX^e siècles : plus qu'une question d'époque, c'est alors une question de forme éditoriale. La revue suppose une stratégie ; elle récupère la forme de l'anthologie pour faire connaître un mouvement contemporain, comme le prouve le titre d'une des revues étudiées par Éliisa Grilli : *Anthologie-Revue de France et d'Italie* (1892-1900). Dans un contexte d'échanges et de transferts culturels entre la France, l'Italie et l'Espagne, les revues privilégient alors des inédits qui servent de manifestes poétiques, sans toutefois renoncer à reprendre des poèmes déjà publiés. Dans l'éclectisme, le critère du talent s'impose à un moment où le symbolisme est en crise ; les traductions favorisent les échanges. Des illustrations peuvent venir conforter l'intérêt pour des continents mal connus. Dans ce cas l'anthologie vise à témoigner sur son époque, à « historiciser le mouvement littéraire contemporain⁵² » : loin de se limiter à la conservation, elle regarde vers l'avenir et crée des formes qui seront reprises par les avant-gardes futuristes.

Plus militante encore paraît la démarche d'Iliaszd quand il publie en 1949 *Poésie de mots inconnus* que présente Marie-Christine Royère. Ce recueil, qui a l'apparence d'un ouvrage bibliophilique (ce qui

51. Voir *infra*, p. 274.

52. Voir *infra*, p. 300.

est une dimension de l'anthologie), et qui ne comporte pas de commentaires critiques, est constitué des poèmes de vingt auteurs appartenant à l'avant-garde auxquels s'ajoutent des artistes qui sont tous partie prenante dans la cohésion esthétique et idéologique du manifeste. Les futuristes russes et les dadaïstes sont choisis pour opposer une poésie phonétique au lettrisme d'Isou, comme le montre le choix du terme « mots » dans le titre. La vignette de la couverture, qui représente une harpe, tend à inscrire le manifeste dans une tradition d'histoire littéraire qu'illustrent les premières avant-gardes ; cette tradition est associée à l'actualité culturelle (la mort récente d'Artaud dont le recueil est le « tombeau ») ou à l'autobiographie du poète-éditeur. L'actualité de l'ouvrage tient aussi aux enjeux politiques que ne sauraient ignorer des auteurs venus de Russie.

Puisque le geste anthologique vise à transmettre des écrits, il suppose des pratiques éditoriales et des traductions destinées à atteindre un public assez large. C'est pourquoi Marie-Dominique Leclerc envisage la collection de la Bibliothèque bleue comme une forme éditoriale anthologique. Non qu'elle procède d'abord par liaison d'extraits : il s'agirait plutôt d'une « anthologie éclatée en une multitude de brochures⁵³ ». La Bibliothèque bleue ne publie pas des textes originaux ; elle collecte des écrits déjà publiés pour les mettre en livrets, et elle se permet à cette occasion d'occulter le nom des auteurs, de censurer certains passages, de redécouper les textes pour les morceler en chapitres assez courts. Le but est de constituer des séries à partir de thèmes ou de genres. On note ainsi l'homogénéité rendue à certains genres comme le roman de chevalerie ou le conte qui sont particulièrement représentés dans la collection. Cette forme éditoriale, qui a elle aussi des enjeux économiques, réclame de la part des lecteurs une certaine compétence. Elle peut aussi leur suggérer de revenir aux œuvres originales telles qu'on les connaissait avant qu'on les raccourcisse. Une autre forme de transmission passe par la traduction qui s'accompagne souvent d'une nouvelle présentation resserrée des textes. Il en va ainsi pour *The Spectator* d'Addison et Steele : Alexis Lévrier montre qu'on l'acclimate en France en l'adaptant, en reclassant les numéros et en choisissant les articles qui répondent le plus au goût des lecteurs et à la morale qu'on veut leur imposer. L'ensemble des six volumes du *Spectateur ou le Socrate moderne* livre

53. Voir *infra*, p. 325.

une traduction fidèle, mais partielle et composite, qu'on peut assimiler à une forme d'anthologie, d'autant qu'elle est accompagnée de préfaces et de notes. Il s'agit bien d'une relecture critique qui illustre le titre et qui par ses choix plus austères veut faire oublier ce qu'était un périodique qui abordait la politique ou la culture londoniennes. L'ambivalence du périodique anglais qui hésite entre l'actualité et l'intemporalité est ainsi éliminée. À la suite du *Socrate moderne* les traductions italienne ou espagnole sont de plus en plus réductrices ; la théologienne Marie Huber va même jusqu'à faire du *Spectator* un ouvrage pédagogique abstrait. Le XIX^e siècle donnera des anthologies encore plus réduites qui ressemblent à des manuels de civilité ou à des traités d'éducation. Ainsi la transmission et la survie du périodique anglais ne sont finalement assurées qu'au prix d'infidélités qui sont presque des trahisons.

C'est un même travail d'acclimatation que poursuivent les anthologies de littératures étrangères en traductions. À partir de l'exemple des « fleurs littéraires de la Russie » au XIX^e siècle, soit douze anthologies qui revendiquent le critère de la variété, Cécile Gauthier aborde la question des transferts culturels qui s'opèrent par le biais de traductions qui ont des objectifs esthétiques, mais aussi politiques et identitaires : l'anthologie va en effet souvent rester liée à la définition d'une identité nationale. En 1800 l'anthologie nationale de littérature étrangère est encore un objet à construire. Le statut particulier des auteurs russes, cosmopolites et souvent francophones⁵⁴ rend l'objet encore plus particulier. Les auteurs-traducteurs souhaitent faire découvrir un domaine inconnu et faire dialoguer les cultures. Sous l'influence du romantisme européen, ils promeuvent la culture populaire traditionnelle et l'âme russe. Loin de n'être que des « musées », leurs recueils sont destinés à construire l'image de la littérature étrangère, et à l'enseigner aussi : il s'agit donc d'une forme de manifeste qui peut s'opposer aux idées de la Révolution française. Cet objectif pourrait détourner les anthologies de l'intérêt pour la littérature, mais, avec le temps, l'urgence du manifeste cède la place aux préoccupations esthétiques.

Quand il ne s'agit pas de valoriser une culture nationale, d'autres raisons peuvent conduire au geste anthologique. Ainsi, à partir de

54. Voir Elena Gretchanaïa, « *Je vous parlerai la langue de l'Europe...* » *La francophonie en Russie (XVIII-XIX siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012.

leur expérience récente d'auteurs et de lecteurs⁵⁵, Delphine Amstutz et Bernard Teyssandier s'interrogent sur ce qui a motivé des collections de libelles. Au XVI^e siècle, dans le contexte des guerres de religion, Pierre de L'Estoile amasse les témoignages les plus diffamatoires en les considérant avec curiosité sur un ton « mi sérieux mi capricieux », et en y cherchant l'« image de l'extraordinaire misère de l'humanité⁵⁶ ». Malherbe prolonge cette curiosité dans une collecte qui prend parfois le ton de l'entretien. Viennent ensuite dans la deuxième moitié du XVII^e siècle des recueils qui sont plus sélectifs. Leurs auteurs vont se montrer historiographes et historicistes : ils trient, organisent le savoir dans des livres reliés comportant des tables qui suivent un ordre chronologique. Avec le XIX^e siècle émerge de ces recueils, souvent guidés par l'idéologie, l'importance de l'opinion publique, sans oublier le « geste ancestral de la curiosité⁵⁷ », certains critiques insistant plus désormais sur l'autonomie de la « machinerie de la diffamation », selon l'expression de Christian Jouhaud, que sur le rapport avec les situations politiques. L'anthologie toute récente dirigée par B. Teyssandier veut adopter une démarche cognitive ouverte aux interrogations : elle approfondit la contextualisation politique, tout en passant treize libelles liés à l'assassinat de Concini au filtre d'un examen rhétorique et poétique pour faire apparaître la diversité et le croisement des formes de ce qu'on peut aborder comme un genre. De la curiosité mondaine des collectionneurs des XVI^e et XVII^e siècles à la recherche scientifique du XXI^e siècle il y a bien une continuité qui justifie une anthologie tenue elle-même pour une œuvre ouverte.

Si la matière particulière des libelles pose des questions de sélection et d'annotation, il paraît tout autant nécessaire de s'interroger sur le rapport de l'anthologie à l'expression littéraire de la science. L'établissement d'une anthologie de la poésie scientifique à l'Âge classique suscite en effet des interrogations sur les objectifs et la méthode. Tout en insistant sur la sélection qu'opèrent les auteurs, Philippe Chométy s'interroge sur l'« ontologie du choix⁵⁸ », qu'il s'agisse d'écarter ou au contraire de réintégrer certains éléments.

55. *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, B. Teyssandier (dir.), coll. « Héritages critiques », Reims, Épure, 2012.

56. Voir *infra*, p. 382.

57. Voir *infra*, p. 394.

58. Voir *infra*, p. 400.

Bien souvent au XX^e siècle les anthologistes de la poésie ont conçu des recueils dont la poésie scientifique est exclue au bénéfice de la poésie lyrique, ce qui n'allait pas de soi à l'Âge classique. Le genre a connu ses intermittences. Bien qu'il subsiste des traces de sa présence, un certain discrédit frappe une poésie qu'on tient pour « didactique » et qu'on annexe à d'autres formes ; en outre, dans la perspective d'une périodisation, la production du XVII^e siècle est sous-représentée par rapport à celle des XVI^e et XVIII^e siècles ; dans les meilleurs cas on privilégie certains courants comme les disciples de Lucrèce. Il est des anthologistes qui ont fait place à cette poésie : Gide, Éluard, Schmidt, Bonnefoy, Delvaille, Catriona Seth ; cependant les préfaces et l'annotation sont souvent le lieu où l'on évoque cette poésie et il arrive que les poètes scientifiques soient presque introduits clandestinement dans des recueils plutôt généralistes (ainsi Vion d'Alibray dans l'anthologie de Jean Rousset). C'est donc une « présence/absence » de la poésie scientifique qui se manifeste dans les anthologies qui doivent concilier tradition et exploration. Selon Ph. Chométy, les choix divers qui sont faits durant le XX^e siècle permettent d'assimiler le geste anthologique à une « expérience », et presque à une « manière de vivre⁵⁹ », dans la mesure où la sélection de l'auteur exprime sa relation à la nature.

Cette forme d'expression de soi se confirme dans les analyses qui constituent le dernier volet du volume. L'anthologie reste alors sans doute une lecture des textes, mais elle crée aussi, au XX^e siècle en particulier, un effet de miroir qui permet à l'auteur d'exprimer ce qu'il est. La présentation de l'œuvre de Victor Hugo que font Louis Aragon et André du Bouchet dans les années 1950 illustre cet aspect. Sans doute fallait-il que les anthologistes soient eux-mêmes poètes pour livrer autant leur subjectivité et se dire ainsi à travers leurs interprétations. L'étude d'Alain Trouvé s'attache à des anthologies alors consacrées à un seul auteur, Victor Hugo, dont l'œuvre est assez vaste pour permettre de puiser les extraits. Tandis que du Bouchet choisit la concision (65 pages) et un ordre qui paraît aléatoire, Aragon développe son anthologie de manière chronologique sur plus de 300 pages. À la différence d'Aragon, du Bouchet s'intéresse à des œuvres posthumes et à des morceaux de prose poétique. L'un travaille dans la fulgurance de fragments décontextualisés, l'autre reste

59. Voir *infra*, p. 437.

plus proche de l'histoire littéraire ; l'un fabrique un texte nouveau, tandis que l'autre semble citer de manière classique. Mais tous deux livrent cependant un autoportrait : Aragon, beaucoup plus politique dans ses *a priori*, voit en Hugo le poète réaliste qui exalte le peuple et la révolution, du Bouchet s'intéresse à une subversion du langage déjà mallarméenne. Les deux anthologies expriment donc des conceptions de la poésie qui paraissent antagonistes. Il s'agit bien pour les auteurs de dessiner par leur geste anthologique « une poésie personnelle en acte⁶⁰ », le texte long poussant plus à lire et le fragment à écrire ou réécrire.

Comme on le voit le plus souvent, les anthologies sont accompagnées de préfaces qui sont des « pétitions de principe⁶¹ », pour reprendre l'expression d'Anne-Élisabeth Halpern. Ces déclarations liminaires sont si chargées d'idéologie qu'on peut y reconnaître le milieu et les valeurs des auteurs des recueils. En examinant un corpus consacré aux anthologies poétiques de la deuxième moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e, on peut dégager en effet des principes qui guident les sélections et l'ordonnancement. La poésie se prête mieux que d'autres formes à un « réassemblage » d'extraits selon des principes thématiques ou historiques. Outre les obstacles dus à l'évolution de la poésie moderne qui ne regarde pas vers les recueils, c'est surtout la subjectivité qui caractérise le geste anthologique d'un Henri Michaux ou d'un Bernard Noël. Les préfaces font dans tous les cas la synthèse des principes (le choix de l'inconnu, la contestation du beau pourtant annoncé dans des titres comme « les plus belles pages ») et revendiquent même l'arbitraire à travers divers prétextes. On ne dévoile pas ouvertement les coteries qui président aux sélections ou à la censure, et dans tous les cas le lecteur paraît manipulé. Ces anthologies montrent un souci de rester dans l'histoire ; elles portent le poids du temps présent et cherchent dans la survie qu'elles espèrent « un sens qui transcende la confusion du présent⁶² ». C'est toute une forme de lecture par extraits qui se prolonge dans diverses manifestations saisonnières comme le printemps des poètes ou dans des pratiques liées aux transports (l'affichage dans le métro). Cette mise en extraits trahit une « terreur de l'avenir et de l'oubli » selon A.-E. Halpern qui propose de revenir

60. Voir *infra*, p. 450.

61. Voir *infra*, p. 459.

62. *Ibid.*, p. 466.

à une anthologie personnelle, celle de Blaise Cendrars déchirant les pages des livres qu'il appréciait⁶³ : on peut rapprocher cette forme de lecture des albums ou cahiers, où l'on transcrivait des citations d'œuvres lues et qui étaient très répandus jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e ; ils supposaient « la participation active du lecteur⁶⁴ » qui s'approprie le texte et le transforme alors en manuscrit pour créer une œuvre personnelle.

Ces anthologies dans lesquelles les auteurs expriment leur esthétique sont bien le fait de la deuxième moitié du XX^e siècle. La réflexion d'Annick Louis sur la notion d'auctorialité aborde les enjeux de la forme anthologique tant par rapport au genre qu'aux courants littéraires. Souvent un écart important existe entre les principes exposés et la réalité de l'anthologie dans laquelle l'auteur s'affirme, ce qui fait de cette forme éditoriale « un mode dévié⁶⁵ ». A. Louis choisit de s'appuyer sur l'*Anthologie de la poésie fantastique* conçue en 1940 par trois compilateurs : Borges, Bioy Casares et Silvia Ocampo. Comme beaucoup d'autres lecteurs, Roger Caillou fut déconcerté par la sélection des textes, par la suppression des auteurs allemands au profit de Joyce ou de Swedenborg, et par le fait de retenir sans vergogne des écrits de Borges pour faire émerger le concept de « littérature fantastique involontaire » propre à la littérature hispano-américaine. À la différence de l'essai, le montage anthologique propose alors un « objet implicite⁶⁶ », qui n'est pas celui qu'on attendait. L'anthologie composée en collaboration permet ainsi de poser de manière nouvelle l'importante question de son auteur. Parallèlement à ses œuvres complètes, Borges constitue une anthologie personnelle pour laquelle le lecteur est invité à partager le rôle d'auteur. Loin de fixer historiquement les limites du genre fantastique, elle permet de créer la spécificité hispano-américaine : elle est donc à la fois une forme éditoriale déviée et ouverte. Cette réflexion mérite de ne pas être limitée à la littérature étrangère : on observe en effet une convergence entre l'usage personnel et créatif de Borges et celui des poètes qui affirment leur propre conception

63. Sur cette tentation de découper les pages du livre, voir E. Fraisse, *op. cit.*, p. 89-90.

64. Roger Chartier, *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 203 ; ce type de pratique illustre selon R. Chartier une lecture « du for privé, de l'intimité soustraite au public, de l'investissement intense, affectif, intellectuel ou spirituel » (*ibid.*, p. 199).

65. Voir *infra*, p. 469.

66. *Ibid.*, p. 473.

de la poésie par le biais de l'anthologie qui ne devait au départ que collecter et conserver comme un musée.

L'anthologie, un mode éditorial

On le voit, les formes anthologiques éclairent et interrogent tout à la fois plusieurs notions qui participent de manière cruciale à la définition de la littérature : la tradition, l'œuvre, l'auteur... L'anthologie comme mode éditorial connaît quelques constantes que nous voudrions mettre en valeur pour finir.

L'anthologie interroge d'abord les mécanismes de transmission et de manipulation des textes. On peut rêver d'une anthologie si vaste, si variée, si riche, qu'elle puisse rendre compte de la complexité de son objet sans la brider. Si bien choisie qu'elle ferait coïncider les reliefs et les contours du modèle et de sa réduction. C'est en réalité l'horizon impossible à atteindre et qui signale l'inévitable distorsion que l'anthologie fait subir aux textes compilés. Aucune transmission ne saurait être neutre : l'anthologie apparaît ainsi comme un mode éditorial biaisé. C'est bien l'étude de ses biais qui éclaire le fonctionnement propre de chaque anthologie. Les nouveaux supports rendraient-ils cependant cet horizon plus proche ? On peut imaginer la constitution informatique de vastes corpus liés par des liens hypertextuels de toutes sortes permettant de réagencer instantanément les textes retenus en fonction de parcours sans cesse renouvelés. On aurait alors une forme d'anthologie distendue. Ses principes en seraient-ils bouleversés ? Peut-être. Car alors la figure médiatrice de l'anthologiste, devenue si importante au cours du XX^e siècle, tendrait à disparaître – l'anthologiste ne serait plus un médiateur mais un simple pourvoyeur de textes, tandis que la responsabilité de la compilation incomberait au lecteur-manipulateur des corpus. Du reste, les pratiques de lecture sur le net ne s'approchent-elles pas, du simple fait de la structure d'Internet et de ses moteurs de recherche, d'une telle anthologie ? Google serait peut-être le producteur le plus prolifique d'anthologies à l'heure actuelle. Dans cette optique, la différence radicale avec les anthologies imprimées ne consiste pas seulement dans le transfert de l'autorité vers le lecteur : le principe même du rassemblement est lui aussi modifié, car il y a là moins un choix qu'une circulation qui pourrait bien mettre à mal le principe axiologique au fondement de l'anthologie. Horizontalité,

arborescence, algorithmes constitueraient alors les caractéristiques et les moyens de nouvelles logiques de compilation.

Miroir déformant, l'anthologie distord ce qu'elle assemble. Aussi fidèle croit-il être, dans quelque modeste retraite qu'il se niche, l'anthologiste dessine de nouveaux paysages littéraires et contribue à modifier l'existant. Qui est-il ? Au Moyen Âge la responsabilité des textes est au fond partagée par l'auteur (qui revendique parfois nettement l'opération à laquelle il préside, invention ou « mise en roman »), le copiste et le commanditaire. Car si la création fonctionne par montage et collage, la différence entre l'auteur et le copiste s'estompe. Et lorsque ce dernier travaille pour un commanditaire, le recueil en vient essentiellement à refléter l'identité, les goûts ou les valeurs de ce dernier. D'autre part, d'où l'anthologiste tire-t-il son autorité ? Celle d'Henri Estienne provient de son érudition philologique, de son accès direct aux manuscrits, mais aussi, tout simplement, de son amour des lettres dont il témoigne ouvertement, incitant son lecteur à suivre à son tour son génie propre : il y a là un ancrage éthique plus encore qu'institutionnel de l'autorité. L'effet de série et les succès remportés font ressortir quelques figures d'éditeurs-imprimeurs sous le règne de Louis XIII. Mais il semble qu'une très grande part de la production anthologique sous l'Ancien Régime soit restée anonyme. Quelle importance ? L'autorité est alors souvent celle des figures éditées – l'attribution précise des pièces poétiques s'impose progressivement. Et les critiques de fuser envers des compilateurs ramenés au rang de parasites littéraires. Cécile Gauthier n'en brosse pas moins le portrait attachant des pionniers qui, au XIX^e siècle, ont ouvert de nouveaux horizons en traduisant la poésie russe. En revanche, au XX^e siècle, produire une anthologie a pu parfois être le moyen de s'affirmer très fortement dans le champ littéraire comme auteur : on peut penser à Breton ou à Senghor. S'élabore ici un type particulier d'auctorialité. Les auteurs d'anthologies au XX^e siècle, qu'ils soient écrivains ou éditeurs (ou, plus largement « intellectuels »), se construisent une image : celle d'une compétence particulière dans un domaine – voire ils revendiquent une marque de possession, dans une logique de territoire : l'anthologie prend alors une fonction de marquage. De manières variables, elle interroge les sources de l'autorité et les mécanismes de consécration littéraire. Qui remplit cette fonction d'auteur et quelle est sa place dans le système des lettres ?

Nous n'insisterons pas sur les affinités de l'anthologie avec les normes et le canon⁶⁷. Nous voudrions seulement souligner que cette pression sur les lecteurs s'accompagne très souvent d'effets de connivence. Être publié dans un recueil collectif est certes l'un des moyens offerts aux poètes pour exister dans la République des Lettres aux XVII^e et XVIII^e siècles et G. Peureux a montré l'importance de l'image du groupe dans les recueils poétiques baroques, ces « Muses r'alliées » figurées en convives⁶⁸. Mais le lecteur est lui aussi pris au jeu : choisissant ostensiblement des poètes bien en Cour et à la Ville, parlementaires aussi bien que mondains, et affichant parfois les liens personnels qui les unissent à eux, les éditeurs donnent au lecteur l'impression de faire partie du cercle. Les recueils collectifs sont une réfraction de l'espace social. L'anthologie ne se comprend pas hors de la réalité sociale qui la produit, des échanges qui la traversent – ce qui nourrit l'intérêt du lecteur d'anthologie n'est pas seulement, loin de là, la dimension esthétique des textes. L'impression de familiarité, voire de privauté, est un effet récurrent des anthologies. La part d'implicite qui les constitue est également un puissant facteur de complicité. Les blancs entre les textes fonctionnent comme autant d'appels à l'interprétation : le lecteur est invité à une posture herméneutique qui n'est pas sans rappeler celle qu'attendent de lui des auteurs contemporains comme Julio Cortázar dans *Rayuela*.

Objet biaisé, l'anthologie interroge la « fonction auteur » et tend à happer son lecteur dans un espace socialisé, dont la logique est proposée à son interprétation. Aussi peut-on pointer sa dimension créative : l'anthologie est un genre hypertextuel⁶⁹. Agencer ou réagencer des textes, c'est toujours produire un discours⁷⁰. La ou les logiques(s) qui président au tout s'additionnent à celles de chaque

67. Mathilde Bombart et Guillaume Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVII^e siècle. Émergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », *Le Recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme*, Irène Langlet (dir.), Rennes, PUR, 2003, p. 239-256.

68. *Id.* et *infra* la contribution de C. Luccioni-Sauvage.

69. Gérard Genette, « Du texte à l'œuvre », *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 20-21 : « [...] l'hypertexte n'est pas à *propos* mais à *partir* de son hypotexte, résultant toujours d'une modification, directe ou indirecte, de celui-ci [...] ». Et *ibid.*, p. 21 : « [...] un hypertexte est un texte qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique ».

70. Voir les analyses suggestives de S. Lacasse, « L'anthologie phonographique privée. Fondements d'un modèle », art. cit.

fragment. Traversée par des voix fantômes, toute anthologie est pluri-voix, peut-être ventriloque. L'un des discours qui traverse fréquemment les anthologies du XX^e siècle est un discours sur soi : lire les autres revient à se dire par les autres en un effet miroir. Parler des autres et les faire parler, c'est aussi, subrepticement, se faire entendre.

Elle est enfin un mode éditorial critique, qui se rapproche aujourd'hui de l'essai et ressortit à la littérature seconde suivant une forme de médiation toute particulière. Dans les périodes précédentes, les textes rassemblés n'avaient pas toujours circulé. L'exclusivité fait même tout l'attrait de certaines formes anthologiques. Mais, quelle que soit l'intention initiale du compilateur, et que cette intention soit explicitée ou non, l'anthologie crée du sens : elle est un objet harmonique, à l'instar de ces instruments dont il suffit de toucher une corde pour en faire résonner d'autres. Cette puissance harmonique fait que toute explicitation, aussi minutieuse et argumentée se voudrait-elle, laisserait encore une part d'implicite. L'anthologie, structurellement, est constituée d'une stratification de discours, parmi lesquels le discours des paratextes et de l'apparat critique. La forme matérielle de l'objet est aussi une forme de discours, et qui parle fort. L'articulation des textes telle que le lecteur l'interprète en est une autre. L'anthologie est un objet critique, au-delà même des intentions affichées, du seul fait du rassemblement au nom du meilleur. Si le lecteur actuel juge certaines justifications faibles, partielles ou partiales⁷¹, cette déception signale clairement une attente : la visée critique fait désormais partie du pacte anthologique. Pour les époques antérieures, on parlerait volontiers d'*effet* critique. En ce sens, on pourrait compléter la proposition d'E. Fraisse en l'inversant : « L'anthologie suppose en effet l'existence d'un regard historique sur le littéraire⁷² ». Elle suppose certes l'existence d'un regard critique ; mais surtout elle induit ce regard du seul fait de sa forme.

*

Ce volume voudrait ainsi montrer que l'anthologie est une pratique éditoriale essentielle à la définition de la littérature et à la diffusion du savoir. Sans diminuer son importance, les nouveaux modes de

71. Voir *infra* l'article d'Anne-Élisabeth Halpern et dans *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, *op. cit.*, l'article de Michel Murat, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », p. 25.

72. E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 11.

lecture devraient en remodeler les contours et les pratiques alors qu'on lit par extraits, sans continuité et en se référant à des présentations virtuelles. Cette forme éditoriale est sans doute traversée par des tensions : entre lecture privée et lecture en société ou à l'école, entre lecture savante et lecture mondaine, entre collection et sélection, entre objectivité et subjectivité, entre conservation d'un patrimoine et innovation ou manifeste. Elle ne saurait se limiter à des exigences économiques, dans la mesure où elle inspire un jugement sur l'histoire de la littérature, et où plus souvent encore elle consiste en une expérience intellectuelle dont chacun peut être l'acteur. Nous souhaiterions faire ressortir aussi l'influence des anthologies sur la perception des genres ou des courants esthétiques : elles font le lien entre le passé et le présent, elles ne se détachent pas de l'idéologie et des questions politiques, comme on le voit depuis les libelles jusqu'à Baudelaire ou Aragon ; souvent elles se chargent d'organiser un savoir qu'on juge dispersé ou trop peu accessible ; nombre d'entre elles se donnent pour objectif de participer à l'élaboration d'une culture nationale : autant de raisons de s'y intéresser.

Certes on ne peut ignorer l'usage pédagogique et commercial qu'on en fait aujourd'hui : mais il convient de réfléchir aussi sur l'aspect créatif d'une forme qui se présente masquée, en comptant sur la compétence et la participation du lecteur implicite. Une anthologie n'est pas un simple copier/coller : elle doit pousser le lecteur à constituer son propre livre et même parfois à revenir au texte-source. En outre la conjugaison avec l'art, dans la disposition typographique, le dessin ou la gravure, tend à induire une lecture et à faire du livre un objet bibliophilique qui sera collectionné⁷³. Nous espérons, à notre tour, avoir contribué à ce que le lecteur examine avec une curiosité renouvelée cet objet familier qu'il rencontre si souvent sur les étagères des libraires.

Céline BOHNERT & Françoise GEVREY

73. C'est aussi maintenant le sort des petits Classiques français Hachette de Lanson, Naves et Maynial : ces anthologies, publiées entre 1900 et 1935, ont pu faire entrer plusieurs générations dans le monde des lettres du XVII^e siècle ou des poètes et romanciers du XIX^e siècle.