



HAL
open science

Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités. FIGURES DE L'ÉDITEUR. REPRÉSENTATIONS, SAVOIRS, COMPÉTENCES, TERRITOIRES, Editions Nouveau Monde, pp.1-19, 2005, LabSic, 9782847361513. hal-02124059

HAL Id: hal-02124059

<https://hal.science/hal-02124059>

Submitted on 11 May 2019

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.

Paru dans Figures de l'éditeur, LabSic, Editions Nouveau Monde, 2005

Le savoir-lire de l'éditeur ? Présumés et modalités

Brigitte OUVRY-VIAL,
Université Paris 7-Denis Diderot, éditeur

L'idée que l'éditeur soit d'abord un lecteur ne devrait pas soulever d'objections. On voit mal comment on pourrait choisir de publier un texte qu'on n'a pas lu. Certaines pratiques contemporaines, dans un contexte de production massive d'ouvrages sans distinction particulière et répondant à des critères ou cibles identifiées, peuvent légitimement conduire à se poser la question. Il n'en sera toutefois pas fait état dans cette communication qui, sans considération des effets pervers de la loi du marché, envisagera, pour le xx^e siècle, le cas de l'édition de littérature où le savoir-lire supposé de l'éditeur se trouve confronté à un objet éditorial distinct dont la lecture professionnelle, préalable à la publication, ne fait pas de doute et fonde la décision de publier le texte et d'organiser sa transmission au lecteur. On partira donc du principe que la lecture éditoriale, différant par sa finalité de transmission et par son antériorité, de celle du critique littéraire, universitaire ou du lecteur « ordinaire », relève d'une compétence spécifique que les présentent comme individuelle et intuitive ou au contraire comme dépendante de facteurs économiques, politiques ou intellectuels extérieurs. Mais quoiqu'on puisse dire des enjeux auxquels la médiation éditoriale soumet les textes, ils ne peuvent pas ne pas influencer sur les modalités et la nature de cette lecture et il nous appartient de mesurer comment.

UN SAVOIR-LIRE ABSENT DE L'HISTOIRE DU LIVRE ET DE LA LECTURE

Est-il pour autant pertinent d'affirmer que cette lecture de l'éditeur relève d'un savoir technique, acquis sur des bases repérables et qui la distinguerait de celle d'autres lecteurs avertis ? Rien jusqu'à présent dans l'histoire du livre et de la lecture ne nous engage sur cette piste :

- Des historiens comme Roger Chartier ont clairement affirmé l'importance des dispositifs et supports qui proposent le texte à la lecture et suggèrent que les dispositifs de mise en livre – ou encodage du texte – témoignent des représentations que les éditeurs se faisaient des pratiques des lecteurs auxquels ils destinaient les ouvrages. Dans ces travaux, la lecture du metteur en livre lui-même reste donc essentiellement identifiée aux pratiques de lecture autres, extérieures, générales, socialement déterminées, sur lesquelles la transmission éditoriale doit s'aligner et s'appuyer si elle veut être effective.

- Idéalement, la bibliographie matérielle peut nous renseigner sur les inventions techniques progressives que les imprimeurs de la Renaissance ont mis au point pour résoudre les problèmes de lisibilité des textes. Mais l'imbrication de la fonction d'éditeur et d'imprimeur à cette époque ainsi que les notions d'histoire de l'imprimé nécessaires à l'analyse des archives, complexifient l'exploitation de ces données et ne permettent pas d'isoler le savoir-lire comme objet d'étude spécifique. D'autre part, alors même que l'importance de certains éditeurs, leur rôle sur la production littéraire du XX^e siècle est clairement admise, reconnue, les éditeurs eux-mêmes, dans leurs correspondances ou mémoires sont singulièrement discrets sur les opérations qui précèdent leurs choix comme sur les critères y présidant.

- L'histoire et les théories de la lecture distinguent un niveau de lecture savante ou érudite, des lecteurs spécialisés, experts ou expérimentés comme les critiques, des critères de lecture distincts... Dans ces théories cependant, la posture de l'éditeur est indistincte et se fond dans l'ensemble de l'herméneutique littéraire qui se préoccupe selon les trois sens originels, étymologiques d'*hermenein*, d'exprimer, d'expliquer et de traduire ¹.

- En réalité donc, hormis de manière périphérique dans certains travaux d'histoire de l'imprimé ou d'histoire littéraire (comme par exemple dans les études du paratexte), la lecture éditoriale ne constitue pas un objet d'études en soi. Le lecteur éditeur est perçu essentiellement comme un agent de transmission à la fois technique et intellectuelle, intermédiaire entre l'imprimeur et le critique quoique investi d'une fonction de jugement qui le met, comme le *lector* du Moyen Âge dont les commentaires permettaient de transmettre le texte et de pérenniser la pensée de l'auteur, en position de partage ou de relais de l'*auctoritas*. Si l'*auctor* est selon l'expression de Bourdieu « fils de ses œuvres ² », c'est parce que l'œuvre fait l'auteur et non l'inverse ; la réception éditoriale, c'est-à-dire la lecture suivie de la mise en livre est un supplément de garantie, d'*auctoritas* que l'éditeur assume dans le but exclusif de confirmer l'auteur dans son statut ³. En effet, à la différence d'autres lectures averties, comme celle du critique, sa lecture est suivie non pas d'un discours second sur le texte, mais d'un avènement *du* texte lui-même dans la forme matricielle du livre, de son actualisation par la publication, qui détermine l'existence culturelle, sociale et économique du texte, son inscription temporelle et spatiale dans la production littéraire.

- Enfin, pour soutenir l'hypothèse d'un savoir-lire de l'éditeur et en proposer une définition qui se voudrait globale pour un domaine éditorial donné comme celui de la littérature, il faudrait effectuer une observation quasi exhaustive des pratiques sur une période historique assez large, un corpus mixte d'ouvrages, de catalogues, de notes de lecture ou tout autre matériau susceptible de livrer des renseignements pertinents et concrets, de permettre une analyse et

1. D'où l'association des trois phases de compréhension, interprétation, application, cf. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988, p. 17.

2. Bourdieu, in *Pratiques de la lecture*, dir. par Roger Chartier, Payot, 1986.

3. Cf. Roger Judrin, *Vingt traits pour un portrait de Jean Paulhan*, société des lecteurs de Jean Paulhan, 6 juin 1998. C'est un des traits de Paulhan, que Judrin surnomme « Paulhan le rémouleur » (p. 53), que d'avoir su enseigner aux auteurs à « devenir » ce qu'ils étaient, par une « hardiesse [qui lui] rendait plus chère [...] le savoir-faire que le faire » (p. 29).

une comparaison valables des renseignements livrés sur la ou les méthodes de lecture repérées, sur leurs effets et leurs liens avec la production littéraire de l'époque et du domaine considérés. C'est un travail de sociologie de la littérature autant que d'herméneutique critique de grande envergure que l'on n'a pas entrepris et qui serait très complexe par suite de l'autonomie, de l'émiettement et du caractère très personnel des modes opératoires des structures d'édition de littérature.

L'ÉDITION COMME RÉCEPTION : PRÉSUPPOSÉ POUR UN SAVOIR-LIRE

On se contentera donc à terme, pour analyser le processus de lecture de l'éditeur de littérature, de postulats partiels construits à partir de deux ordres essentiels de discours sur la réception du texte et du livre : d'un côté les renseignements fournis sur les pratiques de lecture éditoriale par les témoignages ou archives d'éditeurs du xx^e⁴, de l'autre les essais critiques d'auteurs tels que Mallarmé, Paulhan, Barthes, Calvino ou Blanchot qui ont entretenu des relations diverses mais étroites avec la question du livre et de son édition et tenté de définir les enjeux de l'acte et du jugement de lecture de la littérature. Ces deux ordres de réflexions seront mis en perspective par une confrontation aux théories de la réception qui formalisent le processus de compréhension des textes.

Se demander en effet ce que l'étude de la lecture éditoriale peut devoir ou emprunter aux théories de la réception, suppose – tout en restreignant ce protocole d'interrogation au cas de la lecture éditoriale et non du lecteur ou critique en général – de suivre Jauss quand il se propose de « saisir la démarche primaire de la compréhension à partir de l'objet esthétique ». Si le savoir-lire de l'éditeur suppose une approche et compréhension du texte comme objet esthétique, quelle que soit l'esthétique du texte interrogé ou celle à laquelle l'éditeur se réfère pour l'interroger, alors il a pour application une mise en livre ou édition spécifique qui traduit un

4. Dans lesquels j'inclue ma propre expérience d'éditeur.

jugement esthétique singulier sur le texte, son expression et inscription à la fois unique et temporaire que d'autres éditions du même texte pourront venir infirmer ou modifier.

Ce savoir-lire dépend d'un double horizon d'attente de l'éditeur : d'un côté l'éditeur est dépendant du contexte culturel et temporel de l'offre et de la demande de livres et de littérature, de l'autre il a pour mission de s'en affranchir, de l'élargir ou de l'anticiper pour pouvoir s'ouvrir au nouveau et « conduire jusqu'au lecteur le monde des créateurs ⁵ ». D'un côté donc il est un lecteur conditionné par le langage de son époque ⁶, de l'autre, par sa fonction médiatrice et son inscription dans une tradition du livre et de l'édition ⁷, il hérite et entérine tous les langages des époques passées et à venir, à charge pour lui d'en mesurer l'adéquation possible aux lecteurs de son temps, *hic et nunc*. Si l'approche sensible et esthétique du texte confère à sa lecture une valeur d'universalité et d'intemporalité, son savoir consiste autant à contextualiser sa lecture pour mesurer le degré d'adéquation d'un texte à une époque et à un public définis qu'à la décontextualiser pour revenir à une lecture globale d'un texte lisible, scriptible, audible et visible, comme il l'était au Moyen Âge, c'est-à-dire à une époque où la lecture n'était pas encore logo-centrée ; où il n'y avait pas de scission entre le texte comme entité abstraite et son incarnation matérielle dans le livre ; où on ne dissociait pas la démarche intellectuelle de sa mise en forme. Un lecteur attiré et détenteur du savoir-lire lisait à voix haute pour ceux qui ne savaient pas lire : savoir-lire pour le *lector*, c'était savoir déchiffrer et comprendre et transmettre oralement, par la variété du ton, la pose de voix, la maîtrise des techniques oratoires, les effets du texte sur lui, ce qu'il en avait compris et ressenti,

5. L'expression est de Paulhan dans *FF ou le critique*, Bassac, éd. Claire Paulhan, 1998, p. 27.

6. Celui « à travers lequel notre monde se parle à lui-même et qui est une part essentielle de l'histoire qu'il se donne », Barthes, *Sur Racine*, Le Seuil, 1963, p. 12.

7. Cf. « French publishers and their cultural mission » in Ouvry-Vial, « Small and big publishers in France : Is literature a rare species ? », *Publishing Research Quarterly*, Vol. 19, number 1, Transaction, Spring 2003, p. 40.

l'interprétation qu'il en avait faite « de manière à conduire l'intelligence et l'affectivité de tous vers la compréhension ⁸ ».

En s'appuyant donc sur ces présupposés, faute de pouvoir apporter une réponse exhaustive à la question du savoir-lire de l'éditeur de littérature, je me propose au moins de formuler les conditions théoriques de sa possibilité et de décrire les grandes lignes de ses modalités pratiques d'exercice.

LA LECTURE ÉDITORIALE DE LA LITTÉRATURE : UNE HERMÉNEUTIQUE À VISÉE ESTHÉTIQUE

La lecture éditoriale est un processus évolutif, par paliers, étapes ou phases. On peut en dénombrer au moins trois, une phase d'attaque ou d'approche, une phase de reconstitution, une phase d'édition, chacune supposant une ou plusieurs lectures et des modalités variables et distinctes.

Première lecture ou pré-compréhension

La première – commune à de nombreux éditeurs et confirmée par leurs écrits critiques ou correspondances – consiste en une lecture volontairement non exhaustive, sans a priori, désorganisée du texte ; on en lit des fragments, on picore quelques mots ou passages, on saute des pans entiers, on le parcourt à pieds joints comme dans un jeu de marelle, quelques pages du début, du milieu, de la fin, avec des allers-retours, on le feuillette dans les deux sens sans but précis et sans attendre autre chose de cette approche que la perception vague d'un ton qui décidera l'éditeur à s'engager ou non dans une deuxième phase, plus approfondie, de lecture. Cette première lecture, volontairement rapide, vise à saisir le caractère esthétique du texte

8. Malcom Parkes, « Lire, écrire, interpréter le texte », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Le Seuil, 1997, 2001, pp. 117. Cette notion d'interprétation du texte par le *lector* et ses applications actuelles sont abordées dans B. Ouvry-Vial, « Enjeux de la préface ou préface contre postface », *Textuels* n°46, décembre 2005.

et la manière globale dont il s'offre à la perception, pour voir s'il a un ton, notion ou critère important, fréquemment employé par les éditeurs et dont on indiquera le sens étymologique – du latin « *tonus*, tendon, corde » – et les premiers sens que lui donne le *Littré* – un état d'élasticité du tissu, capable de résister à la tension ; une élévation ou un abaissement de la voix ; une manière de la voix par rapport à la nature du discours. Si le texte n'a pas de ton, on en reste là. S'il a un ton, même feutré, pas net, masqué par de multiples défauts, inachèvements, on poursuit. Soit une étape de compréhension où il s'agit dans une attitude de lecture à la fois nonchalante et nécessaire d'embrasser grossièrement et globalement ce qui se donne à lire au premier regard, d'entrée de jeu, une étape de perception esthétique initiale qui est le préalable à toute approche et interprétation éditoriale et joue à ce titre le rôle d'expérience fondamentale de « pré-compréhension »⁹.

Deuxième lecture ou reconstitution

La deuxième phase, également commune à de nombreux éditeurs, quoique beaucoup plus complexe et longue, est une phase de reconstitution. Qu'elle passe par une ou plusieurs lectures, elle implique en tout cas une attention critique professionnelle, destinée à identifier la singularité du projet d'écriture et à mesurer la manière dont le texte la met en œuvre, le degré de son accomplissement, le travail qui reste à effectuer. La difficulté et spécificité de cette lecture tiennent à une série d'exigences contradictoires ou de gageures. Il s'agit :

- d'une lecture ouverte mais à finalité précise – inscrire le texte au catalogue, engager un processus d'édition et de publication,
- d'une lecture de découverte mais sur la base de laquelle on attend des réponses à des questions complexes autant intellectuelles ou littéraires que formelles,

9. Cf. H.R. Jauss, « Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture », in *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988, p. 360.

- d'une lecture rendue approximative ou insatisfaisante par l'état souvent intermédiaire, encore inachevé dans lequel se trouve le texte, mais qui pourtant engage la conception du livre à venir.

Dans cette deuxième phase, savoir lire consiste à comprendre et interpréter le projet de l'auteur que l'édition doit actualiser, à le faire passer par soi-même – exercice auquel tous les écrits ne se prêtent pas également, ce qui constitue un premier élément de sélection. Il faut donc, par un exercice à la fois de synthèse fusionnelle et de mise à distance, s'affranchir de l'analyse textuelle – déroulement, détail des chapitres ou parties, informations sur l'auteur, écrits préalables, champ littéraire ou linguistique dans lequel le texte s'inscrivait –, pour atteindre une sorte de vision mentale, immédiate, condensée, du livre à venir. Cela suppose à la fois une concentration sur le texte et un effacement du jugement conventionnel, une tension extrême et en même temps une disponibilité de l'esprit prêt à toute éventualité¹⁰, une mobilisation complète doublée d'un oubli de soi pour pouvoir pleinement, mais en silence et presque *in absentia*, prononcer un jugement critique.

La représentation à laquelle on doit parvenir n'est pas une addition d'impressions accumulées au fur et à mesure d'une lecture déroulée au fil du texte, mais un véritable tableau composé d'éléments concordants, dégageant une impression esthétique unitaire et forte, qu'on lit d'emblée comme un tout immédiatement appréhensible dans son ensemble, ou pour reprendre l'expression de Louis Marin à propos de la lecture du tableau, comme « un système clos de visibilité qui s'ouvre à la répétition heureuse, satisfaite, des parcours d'un regard à la fois contemplateur et lecteur¹¹ ». Dans cette phase de lecture, c'est la lecture éventuelle de ce texte devenu livre qu'on j'envisage, dont on étudie la possibilité. Et si c'était un livre ? De

10. Finalement, de manière comique, je me sens en abordant un manuscrit prometteur, dans l'état du soldat au front, tel que E.M. Remarque le décrit : « Soudain s'insinue dans nos artères, dans nos mains, dans nos yeux une attente contenue, une façon d'être aux aguets, une acuité plus forte de l'être, une finesse singulière des sens [...]. », *À l'Ouest rien de nouveau*, Stock, p. 44.

11. Cf. Louis Marin, « Lire un tableau. Une lettre de Poussin en 1639 », in *Pratiques de la lecture*, dir. par Roger Chartier, Payot, 1986, p. 141.

nombreux écrits ne résistent pas à cette question, nombreux sont ceux qui, au demeurant corrects, restent sans avenir, ne deviendront jamais livres. Si, en revanche, on croit tenir un texte tel qu'on l'attendait, de manière insensible, le projet du livre lui-même devient prégnant. Dans cette lecture, le texte est intégré mentalement dans le genre et la forme livre possibles qui semblent lui correspondre. On ne lit plus le texte que, par anticipation, dans la forme finale du livre jusqu'à appréhender dans une perception ramassée, les figures, la composition, les mouvements du texte, le style, tout ce que le texte exprime, nomme et représente¹².

Cette appréhension est donc une reconnaissance. Ce qui est donné à voir est clair et identifiable ; ce qu'on reconnaît dans cette deuxième lecture, ce sont les conditions de possibilité d'une lecture continue et suivie du texte. Par cette lecture qui respecte et comprend la continuité poétique de l'œuvre littéraire, on aboutit à saisir ce que Julien Gracq appelle « le secret d'une œuvre [qui] réside bien moins dans l'ingéniosité de son organisation que dans la qualité de sa matière¹³ » :

« Si j'entre sans préjugé dans un roman de Stendhal ou un poème de Nerval, je suis d'abord odeur de rose comme la statue de Condillac – sans yeux, sans oreilles, sans perceptions localisées –, et par-là l'œuvre d'art me livre son caractère opératoire distinctif, qui est d'occuper immédiatement et sans différenciation aucune toute ma cavité intérieure, à la manière d'un gaz qui se dilate. Révélant ainsi sa totale élasticité, et l'immanence impartagée de sa présence vraie : non subdivisible, parce que sa vertu réside tout entière dans chaque particule¹⁴. »

12. Cf. Jean Paulhan : « Je ne cherche pas, pour l'instant, une solution à mes énigmes. Je ne cherche qu'une hypothèse de travail qui me permette de retenir à la fois les divers traits que j'ai plus haut notés, tels qu'il s'offraient à moi, faiblement d'abord, puis avec une insistance de plus en plus grande. » in *Énigmes de Perse*, Babel éditeur, 1992, p. 46.

13. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1981, p. 172.

14. *Idem*.

Cette deuxième phase de lecture, contemplative, apparaît davantage comme une attitude esthétique qui produit l'image du texte nécessaire à son édition, à sa naissance (*edere*) en un objet constitué et le savoir-lire consiste là en une aptitude à conjuguer un double regard contemplatif d'iconisation du texte et d'analyse séquentielle ou cursive de l'icône ¹⁵.

Troisième lecture ou restitution

C'est à ce stade qu'est amorcée la troisième phase de la lecture éditoriale, phase d'actualisation, car l'acte éditorial, propre à produire la forme linguistique, figurative, visuelle, idéale selon les signes et schémas esthétiques de l'œuvre écrite vise à proposer une lecture de l'œuvre par le biais d'un arrangement conceptuel et formel (établissement du texte, présentation, traduction), mais aussi : Garamond ou Plantin ou police plus impersonnelle, place du folio, interlignage, marges, blanc tournant, avec ou sans rabats, format à la française ou à l'italienne, papier tramé, bouffant ou offset..., la dimension visuelle et la prise en main physique de l'objet livre

15. Cette lecture « vision » du texte reprend les instructions de lecture du tableau données par Poussin à Chantelou, cf. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (éd), Paris, 1964, pp. 62-63 et l'article de Louis Marin in *Pratiques de la lecture*, op. cit., note 2, p. 154. On remarque que cette double opération préalable à l'édition fut depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge classique au moins un topos comme en témoigne par exemple, à la Renaissance, la pratique des poèmes liminaires allographes dans lesquelles un poète vantait l'ouvrage qu'il introduisait en s'efforçant d'en livrer explicitement un « tableau » : comparant le livre à un tableau, une peinture, une gravure, le poème considérait ce que le texte donnait à lire comme un spectacle et voulait donner, en avant-propos, une vision ramassée des connaissances exposées, ou passer en revue, de manière synoptique, les principaux traits et figures. L'idée étant que le livre est un tableau animé dont on peut louer les qualités visuelle et auditives (l'auteur est dit savoir « peindre » et « chanter ») et qui procure un plaisir de la vue pour l'œil intérieur du lecteur. Cf. Chantal Liaroutzos, « Le poème liminaire encomiastique ; l'espace de la célébration », in *Matérialité et textualité : le discours du livre à la Renaissance*, Journée d'études de l'Atelier XVI^e, dirigé par Mireille Huchon, Université Paris IV-Sorbonne, 8 avril 2005.

étant pour l'éditeur de la première édition autant d'enjeux du texte, qui en conditionnent le sens et l'interprétation¹⁶.

Cette forme est double, il s'agit à la fois de la forme-sens, concrète, du livre à venir et en même temps d'une situation formelle ou esthétique de référence à laquelle le texte est confronté. Dans les deux cas, sa réalisation est subordonnée à une perception complexe et dense de l'objet, faite de reconnaissance, de plaisir pris à sa reconnaissance et son imitation et la forme – genre, format ou collection – vient de l'intérieur du texte ou plutôt de la lecture intériorisée du texte¹⁷.

Le questionnement esthétique reste déterminant dans cette troisième phase de lecture. Le temps qu'il requiert, la maturation qu'il suppose sont liés à la complexité du texte dont la traduction

16. On pourrait ajouter que cette dimension visuelle du livre n'est pas seulement l'affaire de l'éditeur mais aussi celle de tout écrivain qui ne se contente plus d'écrire un texte mais de faire un livre, dont l'écriture est informée, influencée par la pensée du livre comme objet. De nombreux exemples issus de l'histoire littéraire peuvent en témoigner (comme la correspondance de Baudelaire avec Poulet-Malassis). Barthes fait état de cette constante : « Rappeler [...] qu'à l'origine individuelle de l'écriture, il y a un amour du livre, de l'Objet-livre [...]. Écrire – du moins selon mon désir et mon expérience – c'est *voir* le livre, avoir une vision du livre : *À l'horizon, le livre*. Kafka avait au livre une sorte de rapport physique [...] son "avidité pour les livres" ne veut pas tant les posséder ou les lire que les voir (même dans la vitrine d'un libraire), se convaincre de leur existence [...]. » in *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil/Imec, 2003, p. 324.

17. Cette forme a une fonction complexe : face à l'inachevé et à l'étrangeté expérimentés, l'éditeur ne peut s'abriter derrière le bouclier de la caution éditoriale préalable, comme le feront les lecteurs à venir pour qui le livre constitue une loi du genre rassurante qui garantit une sorte de protection contre l'effet, la peur peut-être, que peut susciter l'œuvre. La pensée de la forme et de la mise en livre sont pour l'éditeur le moyen de mesurer et de conjurer les effets du texte. Pour lui, le livre n'est pas seulement un espace, un contenant, mais un genre en soi qu'il définit selon son époque et sa sensibilité comme une enveloppe de surface, extérieure, un « vêtement de la pensée » selon l'expression d'Octave Uzanne, éditeur et bibliophile du XIX^e, sans lequel la pensée, nue, ne pourrait pas se montrer ou comme un édifice solide et imposant, un « rempart du texte » selon l'expression d'Hubert Nyssen, capable de délimiter et de protéger le texte de l'extérieur.

concrète ne peut être immédiate. La troisième lecture est aussi en effet une lecture-réécriture qui travaille le texte sur la base de la phénoménologie repérée par la deuxième lecture, et la compétence comme le degré d'intervention de l'éditeur y sont extrêmement variables¹⁸. Cette troisième lecture a pour but d'assurer la transparence des « rapports de langage¹⁹ » en agissant sur l'axe paradigmatique comme syntagmatique. Elle agit sur l'écriture à travers des notations comme « se dit, ne se dit pas, peu clair », pose des questions de fond, demande une réécriture, et elle agit sur la lecture à travers la ponctuation, les alinéas, les blancs qui sont autant de pauses et silences chargés de sens, virtuellement signifiants dans la démarche de compréhension et d'interprétation. L'éditeur ne s'érige pas là en maître mais son savoir-lire est celui de l'auditeur attentif, à l'écoute de la stéréophonie du texte, de tout ce qui s'y entend, de toutes les voix qui s'y enchevêtrent et du caractère unique de leur combinatoire. Il exécute le texte au sens musical du terme, à l'instar d'un amateur éclairé de musique capable d'écouter et de jouer, de déchiffrer et d'arranger, mais dont l'écriture, seconde, est avant tout une pratique d'identification suivie d'une restitution.

Dans cette troisième phase, mélange de lecture, relecture, écriture et réécriture, le savoir-lire est plus technique et d'une durée ou ampleur variable d'un livre à l'autre en fonction de la complexité de l'ouvrage. Il vise à faire atteindre au texte son *point d'accomplissement*²⁰, soit « une pratique méthodique, capable d'appliquer

18. Marcel Arland, collaborateur de Paulhan à la *nrf* était paraît-il assez lent, tandis que Paulhan avait un œil acéré et éditait les manuscrits crayon à la main à une vitesse d'autant plus impressionnante que son œil était sûr et ses corrections nécessaires.

19. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome I, Le Seuil, 1996, p. 1217.

20. Cf. Jean Paulhan, *Petite préface à toute critique*, Le Temps qu'il fait, 1988, p.23 : « Je suppose simplement, avec le sens commun, qu'il existe pour l'œuvre littéraire un point d'accomplissement à partir duquel il devient possible de parler – de discuter aussi bien – d'enchantement, de génie : de beauté. Ce serait peu. Je suppose encore que ce point pourrait être déterminé avec rigueur ; qu'il peut faire l'objet d'une connaissance précise. »

au texte, de manière homogène, les règles de langage qu'il en a extraites, de faire accoucher le texte de son propre langage ²¹ ». Le bon éditeur est celui qui est capable de modéliser l'écriture, de mesurer le texte à ce modèle pour concourir à son achèvement. On passe du « ton » perçu aux sons émis, on repère la tension appliquée aux cordes langagières par l'écriture pour en comprendre le système, de la même manière que du rapport combiné des différents tons naît l'harmonie.

UNE PRATIQUE SENSIBLE DE RELECTURE ET RECONNAISSANCE DU TEXTE

Le savoir-lire de l'éditeur serait donc une appréhension et reconnaissance du texte en plusieurs étapes ou relectures qui toutes œuvrent à reconstituer le processus d'écriture et le style. La perception esthétique, première expérience du texte, permet de déceler et d'isoler les formes ou structures poétiques essentielles à l'avènement desquelles l'éditeur va participer ²². Là réside la compétence spécifique de lecture requise de l'éditeur qui inspire plusieurs remarques :

- Première remarque, si les trois phases de lecture participent toutes au processus d'édition, c'est selon des modalités différentes et propres à chacune mais qui les associent ou rapprochent les unes des autres. La première et deuxième phases impliquent chacune essentiellement une seule lecture, la troisième phase en suppose plusieurs. La première phase est rapide, les deux autres longues. Les deux premières sont essentiellement pensives et visent l'évaluation esthétique, la troisième est davantage technique. Chacune a cependant sa spécificité propre : la première est compréhensive, la deuxième explicative, la troisième applicative.

- Deuxième remarque, ces lectures et relectures ne sont pas des lectures segmentées, chacune s'intéressant de manière exclusive à

21. Cf. Brigitte Ouvry-Vial, « Performance du texte dans le livre ou le rôle de l'éditeur dans son accomplissement », à paraître in *Textes en Performances*, Actes du colloque, Cernet, Genève, 2004.

22. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 359.

un aspect différent du texte au détriment des autres : il n'y a pas « la compréhension historique qui se réfère au contenu, la compréhension grammaticale qui se réfère à la forme, au langage et à l'exposition, et la compréhension intellectuelle qui tient compte de l'état d'esprit de l'écrivain et de l'esprit d'une époque ²³ ». Non, ces manières d'interpréter le texte – c'est-à-dire de le comprendre, de le jouer ou incarner et de le traduire fusionnent dans chaque phase de lecture qui implique plus de questions que de réponses. Et encore cette notion de question ne doit-elle pas être comprise au sens didactique, comme un processus visant soit à déterminer un message, soit à confirmer un sens pressenti du texte que les lectures viendraient vérifier, mais au sens que lui donne Jauss ²⁴, comme une attitude de questionnement ouvert sur un indéterminé en même temps que de construction progressive.

- Troisième remarque : qu'on ne se trompe pas sur le terme d'« interprétation » ! L'éditeur ne s'interroge pas sur le sens, pas tout de suite du moins. La question du sens intervient une fois que toutes les étapes de lecture ont été franchies, y compris celle de mise en livre du texte. Tout se passe comme si l'éditeur, en lisant, en éditant, cherchait à ne pas aller plus vite que l'auteur, à assimiler le texte en en suivant le rythme, à en interroger les pistes de significations sans le figer dans un sens, de la même manière que l'auteur écrit en revenant sur son travail, en s'arrêtant, en hésitant sur les chemins à prendre, en vérifiant régulièrement que c'est bien cela, que cela sonne juste, que la composition colle à la partition projetée.

Le sens, bien souvent aboutissement du processus éditorial, n'intervient qu'au moment de la rédaction de la quatrième de couverture, quand le texte a été compris, repris, transmis. Au terme de ce processus, une fois qu'il en est sorti, l'éditeur est enfin capable de dire ce dont il s'agit, de choisir et de mettre l'accent sur

23. Cf. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1975, p.143, traduit et cité par H.R. Jauss in *Pour une herméneutique littéraire*, *op.cit.*, p. 17.

24. En particulier dans « L'Herméneutique de la question et de la réponse », H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, chapitre I, principalement pp. 33-85.

l'aspect le plus significatif du plaisir du texte qu'il a ressenti et qui devrait être celui du lecteur à venir. Avant d'arriver à ce terme, si la question du sens intervient dans la lecture éditoriale, c'est de manière beaucoup plus parcellaire ; le sens est pris dans une gangue formelle dont il n'est pas encore libéré, c'est une virtualité, un rapport encore incertain que le texte entretient avec sa langue et la lecture, à visée sémiotique, cherche moins à coincer le texte dans un sens qu'à reconstituer, comme le dit Barthes, des « possibilités de sens, comme on reconstituerait une langue inconnue ²⁵ ».

UNE LECTURE ÉCRIVANTE OU LA PROXIMITÉ DE L'ÉCRITURE

Il y a adhésion par l'éditeur au point de vue de l'écrivain, au projet d'écriture et en même temps mesure de l'effet de lecture produit par ce projet. En cela, le savoir-lire de l'éditeur se distingue de la lecture explicative et argumentative du critique dont Nathalie Piégay-Gros ²⁶ souligne qu'« elle divise en analysant ²⁷ et par-là même, quelle que soit son efficacité, ne respecte pas le texte et dénature la lecture littéraire qui doit prendre en considération l'impression de lecture produite ». Inversement la lecture éditoriale ressemble à celle du « constructeur de l'œuvre d'art » qui, dit Gracq, « chaque fois qu'il a nourri son travail, chaque fois aussi qu'il a eu besoin de la contrôler, s'est refait lui aussi tout entier “odeur de rose”, éliminant de son esprit tout sauf une certaine impression directrice aveugle et quasi olfactive, qui lui permet seule de choisir entre les pistes qui s'offrent à lui. Tout l'ouvrage a été conçu et exécuté sous le contrôle de cette essence pressentie de l'œuvre [...] ²⁸. »

25. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 992.

26. Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, textes choisis et présentés par, « Corpus », Flammarion, 2002.

27. Paulhan ne constate pas autre chose : « Il me fallait bien, pour en déceler le secret, diviser l'œuvre de Perse en diverses parties [...] Or, chacune des études qui s'ensuivaient, de premier abord satisfaisante et plausible, n'était pas longue à tourner en erreur et en confusion [...]. Loin qu'une première énigme se trouvât à la longue dissipée, notre analyse ne parvenait qu'à lui substituer de nouveaux mystères [...] ». *Énigmes de Perse*, Babel éditeur, 1992, pp. 40-41.

28. *Ibid.*

Le savoir-lire ne relève pas d'une démarche mécanique mais intuitive, empirique et sensible, la perception à laquelle il conduit affirme la suprématie de la connaissance par les sens sur la connaissance par les concepts. Cette lecture disponible, non phagocytée par la quête du sens, rejoint la définition de Blanchot de la « lecture comme travail désœuvré de l'œuvre ²⁹ », ou la formulation de Barthes qui compare le lecteur à un « sujet *désœuvré* qui aurait *détendu* en lui tout imaginaire [et, en se promenant] prend une idée vive du texte ³⁰ ». On pourrait ainsi établir une parenté entre le regard que l'éditeur porte sur les textes, base de son attachement, et l'approche des photographies telle que Barthes la décrit dans *La Chambre Claire* où il distingue deux modalités : « un champ d'intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j'appelais le *punctum* ³¹. » Cette double modalité serait transversale aux phases de lecture éditoriale identifiées : le *studium*, que Barthes définit comme une sorte d'investissement général empressé certes mais sans acuité particulière, caractériserait l'attention « culturelle » générale par laquelle la lecture éditoriale reçoit et goûte les textes. Le *punctum* s'en distingue et correspondrait à cette piqûre, cette marque qui part de la scène du texte et vient percer, toucher le lecteur sans qu'il soit allé le chercher. Barthes définit le *punctum* comme la petite tâche qui surprend en même temps que l'opération de hasard sur laquelle elle repose, comme ce coup de dés qui dérange le plaisir neutre, inconséquent, conventionnel du *studium* pour révéler autre chose d'inattendu par lequel le texte s'impose dans sa singularité. *Studium* et *punctum* seraient co-présents dans la lecture mais alors que le *studium* relève de l'intérêt sage, le *punctum* par quoi « l'image est donnée en pleine page », est une fulguration liée à un détail qui emporte toute la lecture. Les deux participent d'un savoir-lire attentif, nonchalant, ne répondant pas à un critère précis de lecture mais ouvert à la promesse du texte.

29. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, Paris, 1984, p. 42.

30. Roland Barthes, *O.C.*, Tome I, *op. cit.*, p. 1214.

31. Roland Barthes, *O.C.*, Tome II, *op. cit.*, p. 1175.

DÉFINITION A CONTRARIO D'UN NON SAVOIR OU QUAND LIRE
C'EST FAIRE

En tant que processus essentiellement expérimental et sensible dont nous n'avons proposé ici que les prolégomènes, la lecture éditoriale ne peut faire l'objet que d'une théologie négative : elle ne vise pas à définir la littérarité d'un texte ou sa dimension intertextuelle, ne se cantonne pas à une approche poétique, ou sémiotique, ou formaliste, ou linguistique etc., n'est en rien une étude du texte ou son interprétation et repose encore moins sur une théorie ou doctrine textuelle. Dans la pratique, elle met en œuvre un ensemble de méthodes et de théories de la lecture ou du texte mais de manière aléatoire, spontanée et non systématisée. Faute de principes théoriques ou de lois formelles préalablement établies, elle ne relève pas de la science du texte ou d'un savoir constitué et ne vise pas à établir des vérités mais seulement à saisir et reconnaître les traits d'un texte et la manière dont il rencontre ou actualise l'idée que l'auteur, l'éditeur, le lecteur se font de la littérature.

Plus que d'un savoir acquis et certifié, on parlera d'une pratique critique éprouvée qui, plus que sur des connaissances ou des méthodes repose sur une attention spécifique et une capacité de restitution des effets de lecture ressentis. La maîtrise de ces facultés les rend peut-être perfectibles, reproductibles, renouvelables d'un manuscrit à l'autre mais aussi sans cesse remises sur le métier. Elle ne permet pas de conclure à une science ou pratique nouvelle et ce n'est pas non plus la nouveauté ou l'évolution des réflexions éditoriales sur le texte, le livre ou la littérature qui expliquent ou gouvernent le renouvellement des catalogues ou l'avènement des genres ou d'ouvrages de types nouveaux ou présentés comme tels³².

Moins savoir que praxis, lire relève pourtant d'une compétence moins répandue qu'on ne croit. José Luis Borges, à propos de Paulhan, parlait d'un « art de la lecture que nous avons peut-être

32. *Idem*, p. 9.

perdu » et Philippe Sollers souligne les rares qualités de lecteur de Calvino, alors même que lire, dit-il, est une chose dont « personne ne s'imagine incapable ». Il apparaît en effet que :

- la lecture éditoriale requiert d'abord une aptitude à recevoir des textes en chantier et des textes qui proposent un écart esthétique par rapport aux expériences, normes et habitudes littéraires acquises,

- elle suppose une faculté de « bien lire » dans la définition qu'en donne Jean Hébrard c'est-à-dire d'être « apte à s'ouvrir à des textes nouveaux sans se soucier en même temps de conformer la compréhension qu'on en construit à celle qui est communément reçue dans le groupe social détenteur des pratiques du livre ³³ »,

- elle consiste moins en une herméneutique au sens strict qu'en une recherche sensible et intellectuelle d'empathie avec le texte : il s'agit pour l'éditeur d'interpréter les intentions de l'auteur et la réception possible du lecteur, d'en opérer la fusion et la translation par l'editing, d'une manière spécifique, précise et en même temps discrète.

L'importance de l'acte éditorial pour la production littéraire tient à la qualité de cette lecture et particulièrement à sa mobilité, à la distance qu'elle maintient à l'égard de différents types de textes ou genres en même temps qu'au désir de littérature et aux modèles éventuels sur lesquels elle repose.

Il reste à entreprendre une étude des usages individuels de cette pratique et de la diversité de ses applications. Mais la description et l'analyse générique qu'on vient d'en faire laissent déjà entrevoir des reconsidérations théoriques sur la conception du texte et des rapports qu'il entretient avec le livre qui, contrairement aux croyances ou peut-être aux apparences, ne serait alors pas seulement un texte augmenté, une forme allongée, volumineuse, seconde du texte, étape ultérieure de son développement, lieu d'épanouissement, de plénitude de son sens par la transmission au lecteur. Le livre

33. Jean Hébrard, *Pratiques de la lecture*, dir. par Roger Chartier, Payot, 1986, p. 61.

serait la forme visible et lisible du texte que l'éditeur inscrit dans un temps et espace et dont il assure ainsi l'existence³⁴.

Le savoir-lire de l'éditeur – moins médiation que don – s'inscrit en effet dans une situation spécifique de communication où ce n'est pas tant le texte, l'écrit – inédit ou repris – qui est un objet nouveau mais le livre. L'éditeur en charge de le transmettre, s'il veut rendre justice à son caractère esthétique et en communiquer au lecteur une méthode de lecture implicite du texte, est amené à en « rejoindre la pratique³⁵ ». C'est par ce moyen que son savoir-lire confère au livre sa valeur qui est d'être une mesure de l'aptitude du texte à la lecture.

34. On pourrait ainsi imaginer, en s'en tenant aux propos de Barthes dans l'article « Théorie du texte » de l'*Encyclopædia Universalis*, de remplacer le mot « texte » par le mot « livre », ce qui donnerait la proposition suivante : « Le [texte] livre est une arme contre le temps, l'oubli et contre les roueries de la parole qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. La notion de [texte] livre est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions : droit, Église, littérature, enseignement ; le [texte] livre est un objet moral : c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence). » Barthes, « Texte (Théorie du) »(1973), *Encyclopædia Universalis*, Tome XXII, 1996, pp. 370-374.

35. Cf. Barthes, « Théorie du texte », Section 2, *ibid.*