

Stéphanie Aubert Gillet

Définition d'une poétique à partir de l'examen des pages de titre: un corpus réformé.

in *Troisième cycle romand de littérature française* (Université de Neuchâtel), janvier 2005

I. Introduction

Dans le cadre de cette rencontre consacrée à l'examen matériel du livre, je me suis intéressée à ce qui fait souvent l'identité de l'ouvrage, à savoir sa page de titre. En effet, en travaillant sur notre base de données¹, j'ai eu l'occasion de récolter un certain nombre de ces documents et n'ai pu que constater leur grande diversité tant au niveau de leur disposition visuelle que du point de vue de leur contenu. Qu'est-ce qu'une page de titre ? On pourrait, sans prendre de risques, arguer que c'est la première page de l'ouvrage, celle qui en présente justement le titre. Mais encore... Qu'est-on en droit d'attendre de celle-ci ? Les ouvrages bibliographiques nous fournissent une notice idéale : « auteur, titre, lieu, nom d'imprimeur, date ». En me basant sur la centaine d'ouvrages de langue française qui composent mon corpus (ouvrages poétiques parus en Suisse entre 1520 et 1630), il apparaît que la réalité est tout autre : si le titre et la date d'édition apparaissent de manière quasi systématique (moins d'une demi-douzaine d'ouvrages ne sont pas datés), les autres indications restent le plus souvent lacunaires. Auteur, imprimeur, lieu d'édition n'apparaissent pas forcément : ces renseignements peuvent être absents, tronqués ou alors seulement suggérés².

Toutefois, la page de titre ne se limite pas à ces éléments purement identificatoires. Nous y trouvons parfois des citations bibliques, des adjonctions à vocation explicative ou, encore, des ornements graphiques (cadres, images, marques d'imprimerie). Ainsi la page de titre n'est pas seulement une page de présentation mais constitue, à travers les éléments qu'elle choisit de mettre en scène, déjà une entrée dans l'ouvrage lui-même. Gérard Genette³ avait défini page de titre comme un élément du « péri-texte » de l'œuvre, c'est-à-dire de ce qui, dans l'espace du volume, accompagne le texte. En effet, la page de titre – pour être intimement liée au texte qu'elle présente – demeure cependant profondément indépendante de celui-ci. Sa disposition graphique ainsi que les caractères typographiques qui la composent la distinguent clairement du reste de l'ouvrage. Sans être texte elle-même, elle est le reflet de son statut, de ses objectifs et se présente, de ce fait, comme une source d'informations importante à qui veut cerner un ouvrage. Dépendante de l'imprimeur (ou de l'éditeur) et non pas de l'auteur lui-même, elle est, ainsi que le désigne G. Parguez dans un des rares articles à traiter de ce sujet⁴, une « intermédiaire entre le livre et le client » et revêt, de ce fait, une fonction clairement commerciale. Elle se donne pour but d'attirer l'attention du lecteur, de susciter chez lui le

¹ Je travaille actuellement, sous la direction d'Olivier Pot et Olivier Millet et en collaboration avec Ruth Luginbühl, à un projet FNRS visant à constituer une base de données réunissant les ouvrages poétiques édités en Suisse entre 1520 et 1630.

² La marque d'imprimerie suggère, par exemple, un imprimeur et un lieu d'édition.

³ Les renvois à G. Genette sont tous tirés, sauf indications contraires, à G. Genette, *Seuils*, ed. du Seuil, Paris, 1987. Voir également les travaux de LANE (Philippe), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

⁴ PARGUEZ Guy, « A propos des pages de titre des livres anciens », *Revue française d'histoire du livre*, 1, 1971, pp. 55-75.

désir d'acheter cet objet qu'est le livre. Les stratégies de séduction se font multiples : un auteur connu, un titre accrocheur, une mise en avant du caractère indispensable de l'ouvrage qu'elle introduit, apparaissent comme autant d'argument de vente susceptibles de se trouver sur la page de titre.

De ce fait, cette dernière, permettant au texte d'accéder au statut d'ouvrage, se doit d'être analysée par le biais d'une double dialectique découlant de son statut de « seuil » : liée tant au texte qu'à l'ouvrage, elle est à la fois le reflet des intentions d'un auteur et un support à visée publicitaire mis en place par l'imprimeur. C'est ainsi que nous tenterons ici de définir de quelle façon ces seuils définissent l'ouvrage et annoncent, dans le cadre de notre corpus, le caractère spécifique de la poésie réformée.

II. Disposition de la page de titre

Avant même de s'intéresser au contenu de la page de titre, il nous faut examiner la disposition graphique de celle-ci et déterminer de quelle façon s'articulent les différents éléments qui y sont inscrits. Roger Laufer, dans un article consacré à « L'espace visuel du livre ancien »⁵, nous suggère l'existence de différentes « orientations stylistiques » réparties en cinq époques, dont les quatre premières correspondent à notre espace chronologique. Les observations de Laufer, établies à partir de l'analyse d'un corpus représentatif de la production littéraire française (ouvrages d'expression française considérés indépendamment de leur genre ou de leur lieu d'impression) constituent pour nous des renseignements précieux et contribuent à mettre en évidence les spécificités de l'édition réformée.

La première époque, qui va des débuts de l'imprimerie jusqu'aux années 1540, est décrite comme celle des « grandes marques et des encadrement rectangulaire dissymétrique »⁶. Le terme de « marque » doit être compris ici comme la formule de vente utilisée par l'imprimeur. Les ouvrages les plus anciens de notre corpus correspondent, dans les grandes lignes, à cette définition. Les *Belles chansons composees nouvellement* parues en 1520 chez Jaques Viviant accordent effectivement à l'imprimeur une place importante puisque le nom et l'adresse de ce dernier se retrouvent exprimés par des caractères plus grand que le titre lui-même. Nous remarquons également l'usage de caractères gothiques ainsi que la disposition en « cul de lampe » qui semble, beaucoup plus que « l'encadrement à rectangle dissymétrique », caractéristique aux ouvrages de notre corpus (1 / 5).

La seconde époque (1540-1550) est décrite comme celle de l'apparition d'ornement sur la page de titre : « l'encadrement devient un fronton symétrique dessiné en perspective : on entre dans un livre comme dans une ville par une porte ou un arc à l'italienne »⁷. Laufer met en avant les « encadrements d'arabesques » de Jean de Tournes, et les « torsades de dentelles »⁸ qui caractérisent le goût lyonnais.

⁵ LAUFER (Roger), « L'Espace visuel du livre ancien », in MARTIN (H.-J.) et CHARTIER (R.), *Histoire de l'Édition Française*, t. 1, « Le Livre Conquérant », 1982, p. 479-500

⁶ Ibid., p. 484.

⁷ Ibid., p. 484.

⁸ Ibid., p. 485.

La présence de tels ornements sur les pages de titre de nos ouvrages est rare. Les *Satyres Chrestiennes* (1560) et les *Poemes Chrestiens et moraux* (ca.1600) présentent certes des cadres ornés mais ceux-ci, de facture plutôt grossière, se montrent bien éloignés de ceux existants en tête des ouvrages français. Ainsi, l'unique ouvrage dont l'encadrement serait capable de rivaliser avec ces derniers demeure les *Bains de Pfäffer* (1613), dont la page de titre s'orne de colonnes habilement gravées. Cependant, cet encadrement qui avait déjà été utilisé pour la page de titre de la *Morocosmie* de Du Chesne (1583, Lyon, chez Jean de Tournes), ne peut, du fait de sa provenance, être considéré comme représentatif d'un goût genevois pour l'ornementation. Il n'est que le témoin de la circulation des planches d'imprimerie entre Lyon et Genève.

Ainsi, il semble que l'imprimerie genevoise suive des règles différentes : l'évolution de la page de titre passe plutôt par la hiérarchisation des informations et par le souci d'équilibrer et d'harmoniser la typographie. C'est ce que Laufer désigne comme la troisième époque (1550-1600) : les éditeurs se consacrent essentiellement à la lisibilité du titre, même si celui-ci est encore accompagné d'ornements (cadre orné). Avec l'abandon des lettres gothiques, il devient possible de procéder à une variation graduelle et non brusque du corps des caractères d'une ligne à l'autre. De même, l'on constate la cohabitation de divers types de caractères sur la même page. Grâce à ces nouveautés typographiques, la page de titre gagne indiscutablement en clarté. Si l'on excepte la présence d'ornements, les pages de titres postérieures aux années 1540 sont toutes composées selon ce dernier modèle. Les *chansons démontrant les erreurs* (1542), qui est notre première page de titre à avoir été composée en caractères romains, entreprend, par l'usage d'espaces et de caractères de tailles différentes, de mettre en évidence et de séparer les informations énoncées. Ainsi, après 1550, la page de titre des ouvrages poétiques réformés trouve une disposition qui, construite autour de la marque d'imprimerie, perdurera jusqu'au début du XVII^{ème}.

La page de titre des *Deux Satyres, l'une du Pape, l'autre de la Papauté*, imprimée par les frères Riveriz en 1551, illustre l'émergence de ce modèle. Le titre, encore disposé en cul-de-lampe, est clairement séparé du reste de la page par un signe et se distingue par une typographie plus grande. Le nom de l'auteur est mis en évidence par l'usage de caractères italiques puis, séparés par la marque d'imprimerie, se trouvent, dans la partie inférieure de la page, les indications nous renseignant sur l'atelier d'imprimerie dont l'ouvrage est issu, ainsi que sur le lieu et la date d'édition. Nous constatons ainsi un réel souci de hiérarchiser et de distinguer les divers éléments du titre, de trouver un certain équilibre typographique entre l'écrit et le blanc, entre l'illustration et le texte. A titre d'exemple, la très sobre page de titre de la *Bergerie spirituelle* de Des Masures, imprimée chez François Perrin en 1566, n'utilise pas moins de trois jeux de majuscules différents (un en scripte, deux en italiques), et quatre de minuscules (deux scriptes, deux italiques) variant les tailles et les polices afin de mettre en évidence les différents éléments constituant le texte. Chacun d'eux reçoit une identité typographique qui lui est propre : le titre en majuscules scriptes, le nom de l'auteur en minuscules italiques, le nom de lieu en

majuscules italiques, l'imprimeur en minuscules scriptes, et la date en majuscules italiques. La mise en page assure la clarté de l'information.

L'importance de la marque d'imprimerie dans l'équilibre de ces pages de titre nous pousse à nous interroger sur l'éventuel rôle de celle-ci. En effet, si celle-ci est, par définition, entièrement détachée du texte (elle ne fait que signaler de manière graphique l'atelier dont l'ouvrage est issu), elle participe néanmoins à l'identité de l'ouvrage et apparaît, au même titre que le reste de la page de titre, comme un élément du paratexte. La marque de François Perrin, représentant la porte large et une porte étroite, accompagnée de la devise « Entrez par la porte étroite, car c'est la porte large et le chemin spacieux, qui mène à perdition. Matt. »⁹, celle de Jaque Berthet qui met en scène un double visage, l'un figurant la mort, l'autre le Christ dans une main issue des nuages entourée de la devise « la mort et la vie sont en la main de Dieu¹⁰ » inscrivent, en effet l'ouvrage – et ce avant même d'avoir pris connaissance du titre de celui-ci – dans un contexte spirituel et religieux, si ce n'est déjà, dans une perspective réformée.

La quatrième époque décrite par Laufer, qui commence vers les années 1600, se caractérise par l'avènement de la gravure sur cuivre de la page titre. La composition typographique est abandonnée au profit de pages de titre entièrement gravées. Du coup, l'écriture manuscrite fait son retour dans le livre. Notre corpus ne présente aucun exemple de ce genre de page de titre : les imprimeurs réformés restent fidèles à la composition typographique et produisent jusque dans les années 1630 des pages de titres encore très semblables à celles parues un demi-siècle plus tôt. Par leur caractère très figé et par leur volonté de privilégier le texte à l'image, les ouvrages poétiques réformés échappent à la tentative de classement de G. Laufer. Se souciant avant tout de la clarté des informations transmises, privilégiant toujours le texte à l'ornement, les imprimeurs genevois adoptent, dès 1550, un modèle qu'ils ne modifieront que peu. La simplicité de leur composition, répondant à la volonté de dépouillement de leur foi, apparaît ainsi bel et bien comme une spécificité de l'édition réformée.

III. Auteur

Après avoir examiné la disposition de la page de titre dans son ensemble, nous allons porter notre attention sur les différents éléments composant cette dernière. Dans un souci d'exhaustivité, nous prendrons, comme fil conducteur de notre exposé, l'ordre imposé par la notice de bibliographique type, à savoir auteur, titre, éditeur, nom de lieu, date.

Bien qu'il existe maints ouvrages anonymes, le nom d'auteur demeure l'une des premières indications que l'on s'attend à trouver sur une page de titre. En effet, il constitue, lorsque l'auteur est sujet à une certaine notoriété, un argument commercial de taille. L'acheteur est naturellement enclin à préférer un ouvrage d'un auteur ayant fait ses preuves : comme l'avait remarqué G. Genette, « plus un

⁹ Présente sur la page de titre des *Tragédies Saintes* et de la *Bergerie Spirituelle* de Des Masures.

¹⁰ *Confession de la foi par le fidele joyeux*, Genève, 1558.

auteur est connu, plus son nom s'étale¹¹ ». Suivant cet adage, les ouvrages de Théodore de Bèze et de Des Masures n'hésitent pas à inscrire en grandes lettres un nom dont la réputation littéraire et / ou le rayonnement religieux devrait assurer la vente de leur texte poétique. Toutefois, la célébrité n'est de loin le seul critère : les auteurs moins connus s'affichent également. Dans ce cas, ils accompagnent le plus souvent leur nom d'indications biographiques visant à démontrer au lecteur potentiel que, s'ils ne peuvent (pas encore) compter sur leur réputation littéraire pour promouvoir leur texte, ils n'en demeurent pas moins des hommes de qualité.

Ces indications biographiques peuvent se montrer extrêmement complètes. La *Chrestienne Resjouissance* inscrit, à la suite du nom d'Eustorg de Beaulieu, un résumé très exhaustif de la vie de ce dernier: « Chrestienne Resjouissance. Composée par Eustorg de Beaulieu, natif de la ville de Beaulieu: au bas pays de Lymosin. Jadis Prestre, Musicien et Organiste en la faulce Eglise Papistique, et depuis, par la misericorde de Dieu, Ministre Evangelique en la vraie Eglise de Jesus Christ ». En retraçant le parcours d'Eustorg de Beaulieu – de sa formation musicale à sa conversion – la page titre se définit un certain public. Elle vise à attirer l'attention de ceux qui, ayant adopté la nouvelle foi, désirent chanter des cantiques à la gloire de Dieu. Toutefois, la plupart des notices biographiques se bornent à souligner, à travers la mention à la profession de l'auteur, le statut et le rang social de ce dernier. Joseph Du Chesne est ainsi présenté, sur la page de titre de la *Morocosmie* (1583), comme le « Conseiller et Medecin ordinaire de Monseigneur frere unique du Roy, Duc de Brabant, d'Anjou etc. » puis, en tête de son *Grand Miroir* (1596), comme celui du Roi lui-même. Pierre Poupo est un « Advocat au Baillage de Bar-sur-Seine »¹², Odet de la Noue le « capitaine de cinquante hommes d'armes, et Gouverneur pour sa Majesté au fort de Gournay sur Marne »¹³, et Guy de Faur de Pibrac le « conseiller du Roy en son privé Conseil, et President en sa Cour de Parlement à Paris »¹⁴. Ces indications apparaissent comme des atouts, comme une plus-value à l'ouvrage : la position sociale de ces personnages, leurs titres, leur intimité avec les grands semblent vouloir garantir la qualité, littéraires, de leurs ouvrages. Elle donne, ainsi que l'a remarqué R. Bergeron¹⁵, une autorité au texte imprimé.

Ces remarques laissent toutefois place à une interrogation : en effet, si le prestige des charges occupées par les personnages cités ci-dessus est amplement utilisé à des fins commerciales, il n'en est pas de même pour la fonction pastorale qu'occupaient nombre de nos auteurs. En effet, si Malingre, Chanorrier, Goulart, Bèze, Le Saulx, Chandieu (pour ne citer que ceux-là) étaient ministres de la

¹¹ *Op. cit.*, p. 42.

¹² POUPO (Pierre), *La Muse chrestienne de Pierre Poupo*, 1585 [Genève, I. Des Planches].

¹³ LA NOUE (Odet de), *Poesies Chrestiennes de Messire Odet de la Noues*.l. [Genève], Pour les heritiers d'Eustache Vignon, 1594.

¹⁴ PIBRAC (Guy du Faur, seigneur de), *Quatrains de Guy du Faur, sieur de Pybrac, conseiller du Roy en son privé Conseil, & President en sa Cour de Parlement à Paris. Vidi Fabri Pybracii &c. Gallica Tetrasticha, cum Latina paraphrasi*, s.l., s.n., 1615

¹⁵ BERGERON Réjean, « Le nom du livre. Manières d'intituler les premiers livres imprimés en français », in *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Actes du Colloque international du CNRS Paris, 16-18 mai 1992 organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche 'Culture écrite du Moyen Age tardif', édités par Monique Ornato et Nicole Pons, Louvain-La-Neuve, 1995, pp. 441-458.

nouvelle foi, seul Eustorg de Beaulieu, s'affiche, sur la page de titre, en tant que tel. Deux hypothèses s'offrent alors à nous : soit la fonction pastorale assurait à ces personnages une célébrité suffisante pour se passer d'autres indications biographiques (tout le monde sachant, par exemple, que Chandieu était pasteur à Genève avant d'être l'auteur des *Octonaires de la Vanité du Monde*), soit leur statut de ministre était considéré comme incompatible avec l'activité poétique. Mais, dans ce dernier cas n'aurait-il alors pas été plus judicieux de choisir l'anonymat ? En attendant de trancher, il est bon de remarquer que, suivant l'une ou l'autre perspective, la fonction pastorale n'est pas considérée comme bon argument de vente. Le poète et le pasteur restent deux entités distinctes.

Un autre absent de la page de titre est, étrangement, la fonction de poète. S'il paraît bon de déclarer que la *Muse Chrestienne* a été composée par un avocat et la *Morocosmie* par un médecin, aucun de nos ouvrages ne se risqueraient à se présenter comme l'œuvre d'un poète¹⁶. Celui-ci souffrirait-il d'une image dévalorisante dans les milieux réformés ? C'est ce que laisse entendre Philippe de Pas qui s'empresse, dans sa préface aux *Poemes chrestiens de B. de Montmeja*, de noter que ses auteurs ont « des occupations plus serieuses que la poésie françoise ». L'image du poète courtisan, porté sur les femmes et les honneurs semble avoir, à la suite de *la Querelle* (1562) marqué les esprits. La poésie est considérée comme un passe-temps - parfois empreint de talent, parfois doué de vertus édificatrices - mais qui reste cependant accessoire en vue de l'occupation principale de nos auteurs. La Réforme n'a pas de poètes, elle n'a que des auteurs qui, parfois pratiquent la poésie.

Cependant, cette réticence à lier son nom au genre poétique se ressent surtout à travers le nombre élevé de pages de titre ne mentionnant pas le nom d'auteur de manière claire : sur 90 pages de titre, 29 omettent d'indiquer le nom de l'auteur, quatre utilisent des pseudonymes, et dix se contentent d'initiales, portant ainsi à presque un sur deux (43/90) le nombre d'ouvrage ne pouvant être rattaché à la plume d'un auteur défini. Toutefois, cet anonymat n'est souvent qu'une façade : si le nom de l'auteur est loin d'être systématiquement inscrit sur la page de titre, il l'est en revanche presque toujours à l'intérieur de l'ouvrage, que ce soit de manière explicite (signature de la préface, inscription en tête du poème principal) ou de manière implicite (poème acrostiche). La présence du nom d'auteur semble également répondre à des considérations chronologiques : une grande partie des textes antérieurs à 1560 (10/22) ne présentent pas de nom d'auteur. Cette réticence à inscrire sur la page de titre le nom de l'auteur pourrait être le reflet du statut – controversé - du poète dans les milieux littéraires réformés. En effet, un examen du contenu des préfaces nous révèle la difficulté à s'afficher comme poète : empreints d'humilité, nos auteurs s'effacent devant le don que Dieu leur a fait. Leur poésie est ainsi souvent présentée comme l'expression de leur foi et ne constituerait, de ce fait, en aucun cas la marque d'un talent personnel. Elle est un outil d'édification destiné à la seule glorification divine.

¹⁶ Une exception toutefois : BUCHANAN (Georges), *Le Cordelier, ou le Saint François de George Buchanan, Prince des Poètes de ce temps, Faict en FRANÇOIS par Fl. Ch. Plus la Palinodie, qui est la louange des Cordeliers, & de saint François*, [s.l.], Par Jean de l'Estang, M. D. LXVII. Il s'agit cependant d'une traduction de Florent Chrestien.

De la même façon, la présence ou l'absence d'indications quant à l'auteur de l'œuvre apparaît être liée à certains genres. En proportion, nous constatons que la plupart des ouvrages de chansons spirituelles (8/13) ainsi qu'une bonne partie des pièces de théâtre (9/15) sont présentées de manière anonyme ou tronquée (pseudonymes, initiales). Doit-on voir, en cette absence, une certaine hiérarchie des genres ? Y'aurait-il des genres que l'on signe de son nom et d'autres dont on ne préfère pas se réclamer ? En ce qui concerne les recueils de chansons spirituelles, il nous faut tout d'abord prendre en compte la parution précoce de ces ouvrages. En effet, la quasi-totalité de ceux-ci paraissent avant 1560, époque à laquelle le concept d'auteur et de propriété intellectuelle semble moins important. De plus, les chansons spirituelles posent, dans leur forme – puisqu'il s'agit, dans la plupart des cas, de réécritures de chansons populaires dans une perspective chrétienne - la question du statut de l'auteur. Qui est l'auteur véritable de ces chansons ? celui qui les a créés, celui qui les a réécrites, celui qui les a mises en musique ? Les pages de titre se font l'écho de cette difficulté d'attribution. En effet, un certain nombre d'entre elles éludent la question de l'auteur et s'attachent plutôt à mettre en évidence la fonction de ces ouvrages¹⁷. Le poète ne ressent pas le besoin d'inscrire son nom en tête de son oeuvre : rédigeant ces chansons spirituelles à l'adresse des fidèles, il ne fait qu'accomplir sa mission envers Dieu. Il faudra attendre la *Chrestienne Resjouissance* (1546) de Eustorg de Beaulieu pour voir apparaître un nom d'auteur en tête d'un recueil de chansons spirituelles¹⁸. Cet ouvrage se distingue toutefois de ses prédécesseurs par la présence de chansons dont la musique, composée pour l'occasion, se montre inédite. C'est donc l'apport de musique nouvelle - et non pas uniquement le fait de modifier le texte de chansons préexistantes - qui autorise l'auteur à s'appropriier la chanson. Ainsi, le *Premier Livre de Pseaumes, Cantiques et Chansons Spirituelles* (1554) de Guillaume Gueroult est présenté comme « traduitz et composees... par G. Gueroult » et « mise en musique... par G. de la Moelle »¹⁹. À l'opposé, les ouvrages de chansons spirituelles plus tardifs – qui ne prétendent pas présenter de musique nouvelle - occultent souvent le nom de celui qui a remanié les chants originaux. Simon Goulart, reprenant dans une perspective chrétienne les chansons de Roland de Lassus, ne laisse que le nom de ce dernier sur la page de titre (*Le Thresor de Musique d'Orlando de Lassus*) même si son texte, faisant la promotion des valeurs réformées se montre très éloigné de la version originale. De la même façon, Odet de la Noue qui dit avoir, dans son *Uranie*, « accomodé à quelques uns des Pseaumes » les poèmes chrétiens d'autres auteurs, renonce à y inscrire son nom.

La présence du nom d'auteur sur la page de titre nous oblige également à effectuer une distinction entre les recueils de chansons spirituelles et ceux de cantiques. En effet, si les premiers ne mentionnent finalement que rarement un nom d'auteur, les seconds, au contraire, présentent de

¹⁷ *Chansons nouvelles demonstrentz plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le paovre monde est remply par les ministres de Satan.* - [Genève]: [W. Köln], [ca. 1535].; [DU VAL (Nicolas)], *Chansons demonstrent les erreurs et abuz du temps present.* [Geneve : J. Girard], 1542 ; [MALINGRE (Matthieu)], *Chansons spirituelles pleines de louenges à Dieu.* [Geneve : J. Girard], 1545.

¹⁸ Cet ouvrage est également le premier de notre corpus à indiquer le nom d'auteur sur sa page de titre.

¹⁹ Même chose pour l'ouvrage suivant : GUEROULT (Guillaume), *Chansons spirituelles composees par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second. Nouvellement reveues, & corrigées, outre les precedentes impressions,* Paris, Nicolas du Chemin, 1559.

manière systématique cette information sur leur page titre. Les *Cantiques spirituels de Mathurin Cordier*, les *Divers cantiques esleus et extraits entre les plus notables du Vieil & Nouveau Testament [...] Par Accasse Dalbiac, dit Du Plessis*, les *Saincts Cantiques recueillis tant du vieil que du nouveau Testament [...] par Théodore de Besze* ont pour point commun de signaler, de manière claire, le nom de celui qui a adapté le texte saint. Il y a donc une différence profonde entre les ouvrages de chansons spirituelles issus d'un matériel profane et les ouvrages de cantiques inspirés de la Bible.

Cette distinction basée sur le contenu est également valable pour les œuvres théâtrales. En effet, sur les 15 pièces de théâtre de notre corpus, cinq omettent d'indiquer le nom de l'auteur, trois utilisent un pseudonyme et une des initiales (9/15). Nous constatons sans surprise que ce sont essentiellement les pièces polémiques, employant une veine « basse » (satyres, comédie, moralités) et centrées sur la condamnation du pape et de l'église catholique qui restent anonymes : ne pas signer son œuvre devient une façon de se protéger des foudres de ceux qu'on a critiqués. Au contraire, le genre « haut » qu'est la tragédie biblique se voit systématiquement signé (même si c'est d'un pseudonyme, ex : Philone, pseudonyme supposé de Des Masures). Les pièces de théâtre composées à l'occasion d'événements historiques restent, quant à elles, sans indication d'auteur sur la page de titre. Le poète s'efface devant l'événement qu'il célèbre. Ces remarques faites au sujet des chansons spirituelles et des pièces de théâtres peuvent être appliquées à l'ensemble de notre corpus. Nous remarquons en effet que ne sont généralement pas signées

- la poésie qui s'affiche comme purement édificatrice²⁰
- la poésie de circonstance²¹
- la poésie dont le contenu est polémique²²
- et la poésie issue de traduction ou d'adaptation²³.

L'inscription, ou non, du nom de l'auteur sur la page de titre semble suivre des règles précises liées à la fois au degré d'implication de l'auteur dans la rédaction du texte (traduction, circonstance) et à la nature de son contenu. Les textes poétiques où apparaît le nom de l'auteur acquièrent alors un statut particulier : ils ne se justifient pas par leur fonction ou par leur caractère utile (pièces de circonstance, attaques contre le pape, chansons spirituelles à vocation édificatrice), mais trouvent dans la poésie elle-même leur raison d'être. Ainsi, à partir de la présence du nom de l'auteur sur la page de titre, nous pourrions établir une sorte de hiérarchie des pièces de notre corpus : il y aurait, d'une part, les ouvrages à fin utilitaire qui demeurent non signés, et d'autre part, les pièces dont l'auteur se

²⁰ *Confession de la foi par le fidele joyeux*, 1558 ; *Poemes Chrestiens et moraux*, ca. 1600 ; *Quatrains, sixains, huitains sur la vanité du monde*, 1609 ; *Essai poetique sur le deuxieme verset du second chapitre de la premier Epistre de S. Paul esrivant aux Corinthiens*, 1625.

²¹ [BIENVENU (Jacques)], *Poesie de l'alliance perpetuelle*, 1568 ; *Epitaphe de la mort de tres-illustre prince Wolfgang*, 1569 ; [BIENVENU (Jacques)], *Decoration de la fameuse abbaye*, 1572 ; [GOULART (Simon)], *Pastorale sur l'alliance perpetuelle* ; [A.D.L.P.], *Quatrains sur le tres auguste mariage...de Friedric V.*, 1613 ; *Tombeau de Claire Turettini*, 1612.

²² [ROSIER (Simon du)], *Antithese des faicts de Jesus Christ*, 1578 ; [L'ANCLUSE (François de)], *Antithèse de nostre Seigneur Jesus Christ*, 1620,

²³ [ROSIER (Simon du)], *Antithese des faicts de Jesus Christ*, 1578 ; [PASCAL (Charles)], *Les bains de Pfäfers*, 1613 .

réclame ouvertement, que ce soit – il nous reste à le déterminer - pour ses meilleures qualités littéraires ou sa démarche plus personnelle.

IV. Titre

Nous allons à présent porter notre attention sur le titre de nos ouvrages. Le titre, ainsi que l'a défini L. Hoek²⁴, a pour fonction principale de nommer un texte et de l'identifier. Il doit pouvoir distinguer un ouvrage des ouvrages préexistants, en désigner son contenu et, dans la mesure du possible, mettre en valeur le texte qu'il désigne. Commentaire sur le texte, il se montre cependant clairement distinct de ce dernier. Dans sa forme, le titre se formule dans un langage spécifique, puisqu'il privilégie les formes elliptiques et nominales aux formulations verbales²⁵. Cette brève définition met en perspective les pages de titres de notre corpus. En effet, si la plupart répondent à celle-ci, les pages de titres de nos ouvrages les plus anciens se révèlent, à la lumière de cette définition, comme n'étant pas... des pages de titre. Premièrement, ces dernières présentent une disposition graphique qui ne permet pas de hiérarchiser les éléments du titre : ainsi les caractères utilisés pour transcrire le nom de l'imprimeur ou la citations bibliques sont parfois plus grands que ceux dévolus à ce qui tient lieu de titre. Deuxièmement, le titre est, en lui-même, souvent problématique. Il est long et sa formulation ne permet pas de distinguer ce qui tient du titre de ce qui tient du commentaire, voir du texte lui-même. Les *belles chansons*²⁶ imprimées chez Jaques Viviant annoncent sur la page de titre non seulement le caractère inédit de l'ouvrage (« composees nouvellement lesquelles ne furent jamais imprimees et se chantent sur divers chants nouveaux pour ce qu'elles sont nouvelles ») mais encore la présence d'une table des matière à la fin de ce dernier (« et le nombre d'icelle se treuve en la table qui est à la fin du présent »). De même, l'usage de la locution de nature verbale de type « s'ensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons » place les indications présentes sur la page de titre déjà au niveau, non plus du titre, mais d'un discours préfaciel. Les *Noelz nouveaux* de Mathieu Malingre (1533) inscrivent ainsi à la suite du titre (Noelz nouveaux) un huitain adressé aux « musiciens amateurs de cantiques » expliquant l'enjeu et la nouveauté des chansons contenues dans le recueil. *La Vérité cachée devant cent ans faicte et composee à six personnages* (1533) place, quant à elle, sur la page de titre une petite scénette tenant lieu de prologue à la pièce à venir. De ce fait, la première page de ces ouvrages, pour être la page d'ouverture ne peut être considérée comme page de titre : elle est le lieu où, déjà, le texte lui-même apparaît.

Il nous faut à présent nous pencher sur la composition des titres eux-mêmes. Genette distingue deux types de titre. Les titres « thématiques » qui se réfèrent au contenu de l'œuvre comme le sont le

²⁴ HOEK (Leo H.), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981, p. 10-11.

²⁵ HOEK (L.), *op.cit.*, p. 293.

²⁶ *S'ensuyvent plusieurs belles chansons composees nouvellement lesquelles ne furent jamais imprimees et se chantent sur divers chants nouveaux pour ce qu'elles sont nouvelles et le nombre d'icelle se treuve en la table qui est à la fin du présent*, Genève, J. Viviant, 1520.

Livre de Job d'Albiac (1552), *l'Anatomie du Petit Monde* de Du Chesne (1584) ou la *Decoration de la fameuse abbaye des Freres de Morges* (1572), et les titres « rhématiques » qui désignent l'œuvre par ses qualités formelles et/ou génériques à la manière du *Premier Livre des pseumes, cantiques et chansons spirituelles* de G. Gueroult (1554), des *cantiques du sieur de Maisonfleur* (1585) ou des *Quatrains de Guy du Faur, sieur de Pybrac* (1615). Cependant, cette distinction paraît difficilement envisageable pour l'ensemble de notre corpus. En effet, de nombreux titres mettent en apposition ces divers éléments et rendent, de ce fait, impossible une telle classification binaire. Désirant cerner l'ouvrage dans sa totalité, nos titres se révèlent être le plus souvent de type mixte. Ainsi, des indications rhématiques apparaissent dans plus de 3/4 de nos titres. Nos auteurs aiment à rattacher leurs oeuvres à un genre ou à une forme connue. En se référant à une tradition littéraire préexistante, ils confèrent à leur texte, comme l'avait souligné R. Bergeron, une certaine légitimité. De nombreux textes se définissent ainsi comme « chansons », « cantiques », « satyres », « comédie », « tragédie », « emblèmes », « hymnes », « pastorales » ou « paraphrases ». Toutefois, ces indications sont le plus souvent complétées par des renseignements de type thématique. Des titres tels que la *Comédie du pape malade et tirant à la fin* (1561), la *Pastorale sur l'alliance perpetuelle de la cité de Genève avec les deux premiers et puissans cantons Zurich et Berne* (1585), ou encore *l'Épitaphe de la mort de tres-illustre prince Wolfgang, comte palatin du Rhin, duc de Bavière et de Deux-Ponts* nous font part non seulement du genre / de la forme que revêt le texte mais fournissent encore des indications précises, destinées à éclairer le lecteur sur les sujets qui seront traités dans le texte. Les titres, soucieux de refléter au plus près le texte qu'ils définissent, cernent ce dernier dans sa totalité.

Cependant, la particularité inhérente aux titres de notre corpus réside dans la fréquente impossibilité à distinguer la part de thématique et de rhématique qui les caractérisent. En effet, les *Poemes chrestiens de B. de Montmeja* (1574), les *cantiques sprituels de Mathurin Cordier*, les *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu & à l'edification du prochain* (1596) ou encore les *Quatrains spirituels de l'honneste amour* (1586), rattachent à une indication purement rhématique (poèmes, cantiques, chansons ou quatrains) un adjectif (spirituel, chrétien) qui nous fournit des indications thématiques, destinées à souligner la dimension chrétienne de chacun de ces textes. Ce type de titre se distingue clairement des titres mixtes. En effet, ces derniers liaient la partie rhématique et thématique du titre par l'intermédiaire de préposition (Comédie du, pastorale sur, épitaphe de) et séparait, de ce fait, de manière claire ce qui tenait du genre (pastorale) et ce qui tenait du sujet traité (l'alliance perpetuelle). Les titres du type « Poemes chrestiens » sont tout autre car ils visent à instaurer une nouvelle typologie des genres. Ce ne sont pas des poèmes mais des « poemes chrestiens » que nous propose Montméja. De même, ce ne sont pas des quatrains que rédige Y. Rouspeau mais bien des « quatrains spirituels ». A travers le titre choisi pour leurs œuvres, les poètes réformés tentent de se réapproprier l'outil poétique. Ils utilisent des genres connus et, les réinventant, les investissent d'une orientation nouvelle. Cette indication constitue alors un indice sur la spécificité de la poésie de la Réforme : s'agit-il de chanter des thèmes nouveaux (essentiellement religieux dans ce cas) par le biais

de formes connues ou alors - ce qui serait une hypothèse plus intéressante - de réinventer la poésie en édifiant de nouveaux genres ? Cette question, qui reste pour le moment ouverte, fera l'objet d'une recherche ultérieure.

De manière générale, le titre qu'il soit de nature thématique, rhématique ou mixte, n'apparaît, sur les page de titre du XVIème siècle, que rarement seul. Destiné à définir de manière complète l'ouvrage qu'il représente, il est suivi de divers éléments : Ainsi *Jephté, ou le voeu. Tragedie tiree du Latin de George Buchanan, prince des poetes de nostre siecle. Par Florent Chrestien* [1567] nous propose, pour reprendre la terminologie développée par G. Genette²⁷, un titre thématique (Jephté) accompagné par un sous-titre (ou le vœu) se voulant commentaire à ce dernier ainsi que par une indications générique (Tragédie)²⁸. L'articulation entre ces trois éléments est signifiante. Ainsi, le titre *Adonias* [titre]. *Tragedie de M. Philone* [indication générique]. *Vray Miroir, ou Tableau, et Patron de l'Estat des choses presente, et que nous pourrons voir bien tost cy-apres : Qui servira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'a point accourci* [sous-titre] donne, une véritable clef de lecture du reste de l'œuvre. Le sous-titre inscrit l'entité biblique cité dans le titre dans dans l'histoire actuelle, reprenant l'idée que le destin des huguenots est intimement lié à celui du peuple élu. L'indication générique, annonçant la fin – tragique- du tyran Adonias, se fait, quant à elle, le gage de la victoire à venir.

Toutefois, rares sont les titres à présenter le trio titre + sous-titre+ indication générique dans son ensemble. Certains privilégient le couple titre + sous-titre :

- DES MASURES (Louis), *Babylone* [titre] *ou la ruine de la grande cité et du règne tyrannique de la grande paillardre babylonienne* [sous-titre]. Par L. Palercée. - Genève, F. Perrin, 1563, 8°, 15 fch BPU Micro F 6.

- DU CHESNE, Joseph (sieur de La Violette), *La Moroscomie* [titre], *ou de la Folie, vanité et inconstance du monde* [sous-titre], *avec deux chants doriques de l'amour céleste et du souverain bien, par Joseph Du Chesne, sieur de La Violette...*, Lyon : J. de Tournes, 1583, In-4°, XVI-111 p., front. gr., BPU Hf 4613 res

- GAMON (Christophle de), *La sepmaine* [titre] *ou la création du monde contre celle du Sieur Du Bartas* [sous-titre]., Genève, Gedéon Petit, 1609, in 12 Hf 5064

Le sous-titre, étroitement lié au titre principal, se veut un commentaire de ce dernier. Dans nos exemples, la présence du couple titre / sous-titre semble répondre à un soucis d'explicitation. Le nom propre ou le concept premier, volontairement référentiel (*Babylone*), opaque (*Morocosmie*), ou ambigu (*la Sepmaine*), prend, grâce au sous-titre, une orientation précise et inscrit, de ce fait, l'œuvre dans une perspective donnée. C'est en grande partie par leurs sous-titres que ces textes se rattachent à une tradition poétique réformée et affirment leur identité spécifique. *Babylone* se profile clairement comme

²⁷ GENETTE (G.), *op.cit*, p, 61.

²⁸ Même chose pour PHILONE, *Josias* [titre], *tragédie de M. Philone* [indication générique] , *vray miroir des choses advenues de nostre temps*[sous-titre], [Genève], 1583. ou pour PHILONE (M.), *Adonias*. [titre] *Tragedie de M. Philone* [indication générique]. *Vray Miroir, ou Tableau, et Patron de l'Estat des choses presentes et que nous pourrons voir bien tost cy-apres : Qui servira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'a point accourci* [sous-titre], Lausanne, Jean Chiquelle, 1586.

une attaque contre la papauté, la *Morocosmie* s'inscrit dans la lignée de l'œuvre de Chandieu et la *Sepmaine* de Gamon exprime ses rapports qu'elle entretient avec celle de Du Bartas. De ce fait, l'auteur présente « deux titres à la fois, non par indécision mais parce que les deux se complètent et offrent au lecteur deux entrées différentes²⁹ ». Ils se montrent complémentaires : le « ou » prend le sens de « en d'autres termes », « c'est à dire ». Si le titre et le sous-titre se trouvent au même niveau linguistique et se révèlent syntaxiquement interchangeable, ils présentent néanmoins des implications différentes quant à la compréhension du texte.

D'autres titres, plus nombreux, choisissent de joindre au titre une indication générique. Celle-ci, contrairement au sous-titre, n'est pas un commentaire du titre mais se réfère directement au texte et à la forme que revêt ce dernier. Ce couple est souvent utilisé dans le domaine théâtral. L'*Abraham Sacrifiant* (1550) est ainsi accompagné de la mention « Tragédie », choix que Théodore de Bèze justifiera amplement dans la préface de l'ouvrage, et *l'Ombre de Garnier Stoffacher* (1583) se définit comme une « Tragicomédie ». L'indication générique a alors pour fonction d'imposer au texte une identité et de proposer une lecture définie à son lecteur. Il n'en est pas tout à fait de même pour les ouvrages poétiques. En effet, les indications génériques des exemples titrés de notre corpus se révèlent de nature plus ambiguë.

- LA NOUE (Odet de), *L'Uranie [titre] ou Nouveau Recueil de Chansons Spirituelles et Chrestiennes, Comprinses en cinq Livres, & accommodees pour la pluspart au chant des Pseaumes de David* [indication générique], J. Chouet, 1591.

- ALIZET (Benoit), *La Calliope Chrestienne [titre], ou recueil de prieres, consolations et meditations spirituelles* [indication générique], Genève, Gabriel Cartier, 1593.³⁰

Celles-ci, introduites de la même manière que les sous-titres par la conjonction « ou », proposent effectivement des informations quant à la disposition et à la forme du texte. Cependant, ces indications génériques, par le choix même de leur vocables (« recueil de chansons spirituelles » / « recueil de prières »), nous renvoient également à des informations liées à la thématique de l'ouvrage. Le titre principal, qui se caractérise dans les deux cas par l'usage d'un nom propre d'inspiration profane, se voit rattaché à une tradition religieuse. Les Muses Uranie et Calliope deviennent, par le biais de ces ajouts au titre principal, des entités chrétiennes. Il ne faut cependant pas confondre ces indications génériques avec un sous-titre. En effet, en qualifiant son Uranie de « recueil de chansons spirituelles », Odet de la Noue ne propose pas une relecture de son titre mais propose une autre façon de nommer et de définir son texte. Le « ou » a ici pour signification « ou bien ». L'auteur, laissant la possibilité se substituer à son titre principal la seule indication générique, s'efface devant son œuvre : quoi de plus

²⁹ HOEK (Leo H.), *op.cit.*, p.95.

³⁰ Mais aussi : BUCHANAN (Georges), *Le Cordelier, ou le Saint François de George Buchanan [...]*, [s.l.], Jean de l'Estang, 1567). ; DU CHESNE, Joseph (sieur de La Violette), *La Moroscomie, ou de la Folie, vanité et inconstance du monde [...]*, Lyon, J. de Tournes, 1583 ; GAMON (Christophe de), *La sepmaine ou la création du monde contre celle du Sieur Du Bartas*, Genève, Gedéon Petit, 1609; CECIER (Jean-Denis de, Sieur de Cologny), *La mort ou le grand, et dernier sommeil des humains*, Coloniae Allobrogum, In Officina Fabriana., s.d. [ca 1620].

anonyme qu'un recueil de chansons spirituelles ? Ce n'est ici pas le nom donné qui prime, mais bien la forme qu'elle revêt.

Adjonctions au titre

La titrologie développée par Hoek et Genette ne convient que partiellement aux livres anciens. En effet, ceux-ci présentent souvent, à la suite du trinôme titre (rhématique / thématique) + sous-titre + indication générique, des dédicaces, des commentaires, des citations bibliques qui participent, eux aussi, au processus d'identification de l'ouvrage. Ceux-ci se distinguent du sous-titre par leur indépendance sémantique vis-à-vis du titre principal : ils n'ont pas pour but de donner un commentaire de ce dernier. De même, ils ne participent pas à la définition générique de l'œuvre. Leurs fonctions, qui se révèlent très diverses, se placent plutôt du côté du publicitaire : il s'agit d'inscrire sur la page de titre des éléments susceptibles de valoriser l'ouvrage afin de rendre ce dernier plus attractif aux yeux du lecteur. Ainsi la page de titre se fait le lieu de rencontre de nombreux péri-textes que nous qualifierons, faute de termes plus adéquats, d'« adjonctions au titre ».

a. Dédicaces

Sept pages de titre comportent des dédicaces. Celles-ci se répartissent en deux catégories : la première est constituée de dédicaces faites à des personnages historiques³¹. Celles-ci, de manière traditionnelle, inscrivent l'œuvre sous la protection d'une personnalité à laquelle l'auteur, en signe d'obéissance et de respect, adresse son œuvre, espérant trouver, sous l'autorité de celle-ci, protection et légitimation. La dédicace est clairement dans ce cas un « hommage rémunéré, soit en protection de type féodal, soit, plus bourgeoisement [...] en espèces sonnantes ou trébuchantes »³². Elles mettent en évidence les liens entre l'auteur et son mécène et annoncent, souvent, l'épître dédicatoire située en ouverture de l'ouvrage. Pierre Enoc adresse ainsi ses *Opuscules* à Monsieur Dorsaine, ami de son père décédé et sa *Céocyre* à Jaques de La Fin dont l'amitié, ainsi qu'il l'exprimera dans sa préface, l'a sauvé de l'amour malheureux qu'il portait à une jeune fille inflexible. Enoc se définit vis-à-vis de ces personnages comme leur « tres-humble et tres-obéissant serviteur » : il fait de son oeuvre un gage de respect, une compensation pour les avantages perçus. De la même façon, les *Stances Chrestiennes et Consolatoires* que I.B.Q. dédie à Mme de Rohan, se veulent comme le témoignage, ainsi qu'il l'inscrira dans sa préface, du « desir invincible [qu'il a] de [lui] complaire, et de [lui] rendre la treshumble obeissance qu' [il lui] doy ». Toutefois, le lien personnel préexistant entre auteur et

³¹ ENOC (Pierre), *Opuscules poetiques de Pierre Enoc, D.G. A Monsieur Dorsaine, Seigneur de Tizay, Lieutenant Général pour le Roy à Yssoudun, et ressorts d'iceluy*, Genève, par Jacob Stoeur, 1572 ; [BIENVENU (Jaques)], *Decoration de la fameuse abbaye des Freres de Morges, Dédiée à l'Abbé, et à l'Enseigne desdits freres*, 1572 ; ENOC (Pierre), *La Céocyre de Pierre de la Meschinière, A Messire Jaques de la Fin*, Lyon, Barthélémy Honorat, 1578. (BNF) ; I.B.Q., *Stances chrétiennes et consolatoire. A Mme de Rohan sur la mort Madame Catherine de Rohan, Duchesse de Deux-Ponts, sa fille*, Genève, 1610 ; PASCAL (Charles), *Les bains de Pfäfers. Imitation d'un poeme latin et description d'iceux, A Madame de Castille* (Réimpr. de l'édit. de Genève 1613, avec préface de A. Cartier), Genève, 1894.

³² GENETTE (G.), p. 122

dédicataire n'est pas toujours exprimé : les *Bains de Pfäfers* sont simplement adressés à Madame de Castille et la *Décoration de la fameuse abbaye de Frères de Morges* à son Abbé. Ces types de dédicaces gardent de s'inscrire dans un contexte politique ou revendicatif. En effet, aucune de nos pages de titres ne mentionne les grands noms de l'action réformée comme le serait, par exemple, un Henri de Navarre. Elles se cantonnent prudemment au domaine personnel. De ce fait, si elles peuvent se révéler efficaces quant à l'acquisition de protection littéraire, elles n'ont, selon toute vraisemblance, que peu d'impact sur l'attractivité de l'ouvrage vis-à-vis du public.

Il n'en est pas de même pour la seconde catégorie de dédicaces. Celles-ci, bien qu'utilisant de la même façon que les précédentes la préposition « à » pour introduire le dédicataire, s'adressent à des entités abstraites auxquelles se peut identifier le lecteur potentiel. Ainsi, Jean de La Taille adresse sa *Remonstrance pour le roy* « à tous les subjects qui ont pris les armes » et François de l'Ancluse dédie son *Antithese de nostre Seigneur Jesus Christ* «aux Champions et domestiques de la foy». La dédicace a ici pour but de définir le public auquel l'œuvre s'adresse, elle interpelle le lecteur et l'encourage à rejoindre le groupe ainsi défini. Elle fait non seulement des textes qu'elle définit des instruments offensifs, mais oblige le lecteur à adhérer à sa cause. La dédicace constitue alors un moyen de mettre en avant l'ouvrage et d'assurer, par le caractère polémique affiché, une certaine diffusion de celui-ci.

b. Epigraphes /citations bibliques

L'usage de l'épigraphe, qui se définit comme une citation placée en tête d'une œuvre, n'existerait pas, selon Genette³³, avant la fin du XVII^e siècle. Nous trouvons cependant, sur de nombreuses pages de titre (21/91), des citations bibliques qui peuvent être considérées comme de véritables épigraphes : comme ces dernières, elles se placent au début de l'ouvrage, comme ces dernières, elles revêtent une fonction de commentaire du texte. Les citations bibliques entretiennent en effet un rapport étroit avec le texte qu'elles présentent. La plupart des ouvrages de chansons spirituelles ou de recueils de cantiques se réfèrent aux *Psaumes* et mettent en évidence des passages de la Bible en relation avec le chant et la nécessité de louer Dieu. Ainsi, la citation biblique en tête du recueil intitulé *S'ensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons*, encourage le lecteur à « Chante[r] nouveau cantique à Dieu : En toute place et en tout lieu » (Ps. 96)³⁴. De même, les tragédies bibliques choisissent une citation issue du texte adapté : *Abraham Sacrifiant* se réfère, sur sa page de titre, à la Genèse³⁵ et *Adonias* au livre des Rois³⁶.

³³ GENETTE (G.), p.148 : « A ma connaissance, donc, la première épigraphe d'œuvre serait, en France du moins, celle des Maximes de La Rochefoucauld... »

³⁴ Même chose pour [MALINGRE (Mathieu)], *Noelz nouveaux, Musiciens amateurs de cantiques. Au nom de Dieu chantez Noelz nouveaux*, Neufchâtel, [P. de Vingle], 1533: « Humbles enfantz pleins de mansuetude /Si vous voulez avoir loz et renom /Faicte debvoir de mettre vostre estude/ De collauder du hault seigneur le nom. /Psal. 112. » ou BEAULIEU (Eustorg de). - *Chrestienne resjouissance*, [Genève]: [J. Girard.], 1546 : « Chantez à l'Eternel chansons nouvelles et que sa louange soit ouïe en la Congrégation des fidèles. » Psal. I. 49.

³⁵ « Abraham a creu à Dieu, et il luy a esté réputé à justice. » GEN. XV. ROM. IIII.

³⁶ « Alors ADONIAS Fils d'Aggith s'esleva : Je regneray. Et se fait des chariots, etc. » I. Rois. I. 2. 3.

Par ailleurs, la citation ne se limite pas à ce seul rôle référentiel. La plupart du temps, celle-ci prend, en effet, une connotation nettement plus engagée. Elle a une fonction de commentaire du texte, de clef interprétative. De nombreuses citations mettent ainsi en rapport la fiction poétique et les événements récents. Attaquant l'Antéchrist³⁷, avertissant les Princes, elles rappellent sans cesse les liens entre la littérature et l'histoire, ainsi que les rapports entre l'histoire et la Bible : « Il n'y a rien de nouveau sous le Soleil³⁸ ». En choisissant de placer cette citation en tête de sa tragédie, Philone met en évidence les liens entre les événements de sa tragédie et ceux qui déchirent la France. La querelle de succession présente dans *Adonias* doit ainsi être lue comme l'expression du conflit entre huguenots et ligueurs, qui voulaient exclure Henri de Navarre de la succession royale. Pour sa part, Des Masures inscrivant, en tête de sa *Bergerie spirituelle*, un passage tiré d'*Ezéchiel* (« Je sauverai mon troupeau (dit le Seigneur) et ne sera plus en rapine : et jugerai entre une brebis et l'autre ») annonce, dès sa page de titre la victoire, au sein de sa pastorale, de Vérité et Religion sur Erreur mais également celle du peuple élu sur ceux qui le persécute. Dans une perspective identique, Joachim de Coignac, dans ses *Deux Satyres, l'une du Pape, l'autre de la papauté* (1551), annonce, la chute prochaine du Pape (« Le Seigneur Jesus détruira l'Antechrist par l'Esprit de sa bouche, et par la clarté de son advenement. 2. Thess.2 »). Le théâtre devient, par le biais de la citation biblique, manifeste politique. Les citations bibliques confondent les destins du peuple élu et des protestants. Les ouvrages de nos poètes, se profilant comme des échos au Livre Saint, reprennent, à des siècles d'intervalles, des thèmes déjà traités et des batailles jamais achevées.

Indépendamment du lien qu'elles entretiennent avec le texte lui-même, les citations bibliques constituent une précieuse source de renseignements: d'un point de vue biographique, elles nous permettent de retrouver la version de la Bible qu'utilisaient chacun de nos poètes ; d'un point de vue théologique, elles témoignent d'une prédilection pour certains livres saints. Sur les 23 citations bibliques repérées (certains ouvrages en présentant plusieurs sur leur page de titre), sept sont issues des épîtres de Saint Paul (Romains, Corinthiens, Ephésiens, Phillipiens, Thessaliens), cinq se rapportent aux Psaumes et trois au livre des Prophètes (Ezéchiel, Daniel, Jérémie). À travers ce choix pour des textes emblématiques de la nouvelle foi, nos poètes réaffirment leur attachement à la Réforme.

c. Contenu du texte, contenu de l'ouvrage

Une vingtaine d'adjonctions au titre fournissent des informations ayant trait au contenu. Le terme de contenu, volontairement ambigu, regroupe deux réalités distinctes.

COIGNAC(Joachim de), *Deux Satyres, l'une du Pape, l'autre de la papauté*, Genève, A. et J. Riveriz, freres, 1551 : « Le Seigneur Jesus détruira l'Antechrist par l'Esprit de sa bouche, et par la clarté de son advenement », 2. Thess.2 ; ALBIAC (Accace d'), *Le Livre de Job, traduit en poesie françoise, selon la verité hebraique, par A. Du Plessis...*, [Genève.], Jean Gerard, 1552; « Vous Rois, soyez sages et entendus. Et vous qui jugez la terre, soyez bien instruitz : et servez le Seigneur en la crainte. » Psal. II

³⁸ Citation tirée de *l'Ecclesiaste* inscrite sur la page de titre d'*Adonias*.

Nous avons tout d'abord des indications quant au contenu – matériel- de l'ouvrage (13/19). La page de titre tient lieu de table des matières : elle nous renseigne d'emblée sur les pièces qui se trouvent dans le volume en inscrivant la présence, à la suite du texte principal, de textes secondaires. Ceux-ci peuvent être désignés par l'entremise de leur genre. *L'Anatomie du petit monde* (1584) est ainsi accompagnée de « quelques sonnets des vices d'icelui » et *la Muse Chrestienne* est suivie de « quelques saintes poésies ». Mais le titre de ces pièces peut être également nommément cité : la page de titre de *l'Épitaphe de la mort du [...] Prince Wolfgang* nous apprend que ce poème est suivi de l'« Ode sur les misères des Eglises Française », tandis que la *Morocosmie* est accompagnée de « Deux chants doriques de l'amour céleste et du souverain bien ». Ces indications, qui visent à renseigner le lecteur potentiel sur la richesse –quantitative - de l'ouvrage, ont pour fonction de rassurer ce dernier : en achetant le livre, il en aura, effectivement, pour son argent.

Nous trouvons ensuite des indications qui nous renseignent sur le contenu du texte lui-même. De très nombreux ouvrages se préoccupent d'inscrire, à la suite d'un titre souvent déjà explicite, les thèmes qui seront abordés. Ces adjonctions fonctionnent dès lors comme un résumé de l'œuvre qu'elle définissent. Elles sont tantôt distinctes du titre - la page de titre de la *Legende doree des prestres et des moynes* indique que « ceste legende descouvre leurs hypocrisies, abus, folies, superstitions, erreurs et plusieurs autres impiétez » - tantôt inscrites à la suite de ce dernier à la manière de *Les Cantiques spirituels de Mathurin Cordier, pleins de toutes bonne doctrine et consolation*, de *la Comédie du Pape malade [...] ou ses regrets, et complaints sont au vif exprimés ...*, ou de *la Tragédie Excellente en la quelle la vraye et fausse religion [...] sont au vif representees*. Ces indications, visant à expliciter un titre qui pourrait être considéré comme opaque, ont pour fonction de révéler au lecteur potentiel l'enjeu du texte. Elles ont également un rôle publicitaire. En dévoilant le contenu du texte, elles visent à attirer l'acheteur hésitant. Le vocabulaire, volontairement aguicheur, joue dans ce sens. La page de titre promet au lecteur un livre qui soit utile (« plein de toute bonne doctrine et consolation »), et /ou qui soit susceptible de lui révéler des choses (« ceste legende descouvre ... »). Elle peut également mettre en avant le côté distrayant de l'ouvrage ou la qualité du mode d'expression (« vif exprimés » ; « vif representees »). Il s'agit, par divers moyens, de mettre en avant la qualité du contenu –thématique - de l'œuvre.

Ces indications liées au « contenu » sont, sans aucun doute la marque la plus évidente, de la fonction commerciale de la page de titre et du rôle de l'imprimeur / marchand dans celle-ci. Elles n'ont pas, comme pouvait l'exprimer le trio titre + sous-titre + indication générique, la volonté de donner une identité à l'ouvrage, mais bien plutôt de dévoiler les ressources de celui-ci, et de mettre ainsi en évidence toutes les qualités susceptibles d'attirer le lecteur à acquérir ce dernier.

d. Adjonctions métatextuelles

De nombreuses page de titres (30/71) contiennent des informations d'ordre métatextuel, nous informant sur la manière dont a été élaboré l'ouvrage ainsi que sur les procédés littéraires qui ont été

mis en œuvre. Nous touchons ici au processus d'élaboration et de composition de l'œuvre. Les termes utilisés sont très divers, reflétant les différents degrés d'implication du poète dans le processus de création. En effet, ce type d'adjonctions définit non seulement la part du travail de l'auteur principal, mais signale encore le rôle que d'autres ont pu jouer dans la composition de l'ouvrage.

Le terme « composer », qui recouvre, dans son acception moderne, le fait de créer une œuvre nouvelle, n'apparaît que rarement sur la page de titre. En effet, peu de poètes déclarent avoir « composé³⁹ » des vers, comme si cette information se montrait superflue et redondante en regard de la présence - en évidence sur la page de titre - du nom de l'auteur. La présence de ce terme se montre plutôt liée au caractère musical de l'œuvre. Eustorg de Beaulieu, Guillaume Guérout « composent » leurs chansons spirituelles : ils créent les textes et les mélodies qui les accompagnent. Ainsi, ces indications n'ont pas comme principale fonction de mettre en avant le rôle de l'auteur mais bien plutôt de souligner les divers procédés littéraires ou poétiques qu'a subi le texte jusqu'à son état final. C'est ainsi que l'on trouve de nombreux textes (12/30) qui se réclament, sur leur page de titre, du procédé de « traduction » . Ils revendiquent l'existence d'un texte antérieur à l'œuvre présente et profitent de la célébrité de ce dernier. Dans ce cas -là, le traducteur, lorsque son nom est mentionné, ne se substitue en aucun cas à l'auteur principal. C'est bien le nom de Théodore de Bèze qui s'inscrit sur la page de titre des *Hommes Illustres*⁴⁰ et non pas celui de Goulart, de même Florent Chrestien ne se présente pas comme l'auteur du *Jephté* mais comme son traducteur⁴¹. L'ouvrage original – dans sa version latine le plus souvent – reste l'ouvrage de référence. Cependant, nous trouvons des cas où le traducteur, par son travail d'adaptation, s'approprie le texte en inscrivant son nom sur la page de titre. Il s'agit essentiellement des ouvrages de cantiques. Nous avons déjà remarqué que ceux-ci, contrairement aux ouvrages de chansons spirituelles pourtant très proches, n'étaient jamais anonymes. L'auteur, qui entreprend de « traduire en poésie française », de « traduire selon l'hebrieu » ou encore de « mettre en rime françoise⁴² » les chants tirés des écritures, inscrit son nom sur la page de titre. Il s'agit d'adapter le lyrisme hébreu en rime française, de donner une identité nouvelle au texte saint.

³⁹ BEAULIEU (Eustorg de). - *Chrestienne resjouissance, composée par Eustorg de Beaulieu...* - [Genève]: [J. Girard.], 1546 ; GUEROUT (Guillaume), *Suyte du premier livre des chansons spirituelles contenant cinq chansons spirituelles composées par cinq Ecoliers détenus prisonniers à Lyon*, Genève, G.S. Dubosc, et G. Guerout, 1554 ; CHANORRIER (Antoine), *La légende dorée des prestes et de moyens. Composée en rime et divisée par chapitres avec leur sommaires. Ceste légende descouvre leurs hypocrisies, abus, folies, superstitions, erreurs et plusieurs autres impiétés.* - s.l., 1561 ; GUEROUT (Guillaume), *Premier Livre des pseumes, cantiques et chansons spirituelles, traduits et composés, bonne partie par Guillaume Guerout: et mis en musique à un et à quatre parties, la plus part par G. de la Moelle dict de Genève.* G.S. Dubosc, et G. Guerout, 1554 ; GUEROUT (Guillaume), *Chansons spirituelles composées par Guillaume Guerout, & mises en Musique par Didier Lupi Second*, Paris, Nicolas du Chemin, 1559 ; LE SAULX (Marin), *La Theanthropogamie, en forme de dialogue par sonnets chrestiens, Composez par Marin le Saulx*, Londres, 1577.

⁴⁰ BEZE (Théodore), *Les vrais portraits des hommes illustres en piété et doctrine[...]* Traduits du Latin de Theodore de Bèze, [Genève], J. de Laon, 1581.

⁴¹ BUCHANAN (Georges), *Jephté, ou le voeu. Tragedie tiree du Latin de George Buchanan, prince des poetes de nostre siecle.* Par Florent Chrestien, Orléans, Louis Rabier, 1567.

⁴² ALBIAC (Accace d'), *Le Livre de Job: traduit en poesie françoise, selon la verité hebraique, par A. Du Plessis...*, [Genève.], Jean Gerard. 1552; ALBIAC (Accace d'), *Divers cantiques esleus et extraits entre les plus notables du Vieil & Nouveau Testament: partie traduits selon l'hebrieu, & reduits quasi mot à mot : partie reduits en metaphrases, pour esclarcir aucunes phrases hebraiques peu convenables ou mal entendibles en nostre langue vulgaire, sans toutesfois esloigner le sens, comme le verra le Lecteur de bon jugement.* Par Accasse Dalbiac, dit Du Plessis, [Genève.] Jean Crespin, 1558. ; BEZE

De nombreuses pages de titre nous signalent la présence de modifications - corrections, révision, augmentation - par rapport au texte original. *Les emblemes d'André Alciat, trad. en rime françoise, enrichis de belles figures, et esclaircis par petits commentaires, lesquels expliquent les fables et histoires qui y sont contenues* nous font part d'un travail d'édition considérable et de l'existence d'une plus-value non négligeable par rapport à l'ouvrage premier. En effet, les emblèmes d'Alciat, originellement paru sous la forme d'épigrammes néo-latins en 1531, ont été traduits en « en rime française » par Jean Lefèvre et recorrigé, par la suite, ainsi que nous l'apprend la préface, par Jean de Tournes⁴³. De plus, cette édition a été « enrichi[e] de belles figures » - les gravures originales de Jörg Breu ayant été remplacées par celles de Bernard Salomon - et « esclairci[e] de petits commentaires ». Les qualités et les innovations de la présente édition sont clairement mises en avant. Elles représentent autant d'arguments commerciaux qui font que le lecteur ne peut que préférer cette présente édition à celles qui ont pu la précéder. De ce fait, ce type d'indications nous permettent d'entrevoir l'histoire de chacun de ces textes, de retracer son évolution et laissent, dans certains cas, supposer l'existence de rééditions plus nombreuses que ne le laissent à penser les rares exemplaires encore existants de ces mêmes ouvrages.

De manière générale, la nouveauté de l'ouvrage, qualité essentielle, est fréquemment mise en avant. Ainsi, l'usage du terme « nouveau » et de ses dérivés (« nouvellement »), revient de manière récurrente sur nos pages de titre comme la garantie de trouver le texte dans son état le plus achevé. Ces formules annoncent le plus souvent une version « nouvellement reveues, & corrigées⁴⁴ » (nous révélant par là-même l'existence de versions antérieures) mais peuvent également souligner la présence d'éléments jusque-là inédits. Les *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu* précisent la présence d'une « table à la fin » qui, selon toutes vraisemblances, ne devait pas exister auparavant. Mieux, le *Grand Miroir du Monde* de 1593 annonce non seulement une deuxième édition « revue, corrigée et augmentée en divers endroits et d'un livre entier par l'Auteur » mais note encore qu'à « la fin de chasque livre sont de nouveau adjoustées amples annotations et observations sur le texte pour l'explication de plusieurs difficulte : et ce fait en faveur des personnes moins exercees es diverses parties de la philosophie divine et humaine, par S. G. S ». La page de titre fait la promotion d'une édition qui, en plus d'être plus correcte et plus complète⁴⁵, est accompagnée de commentaires composés par un personnage de renom (Simon Goulart). La page de titre, encart publicitaire, promet à l'acheteur à la fois une plus grande quantité et une meilleure qualité. Elle ne fait plus la promotion d'un texte mais bien d'une édition : ce ne sont plus les qualités de l'auteur qui sont mises en avant mais les compétences de son éditeur.

(Theodore), *Les Saints Cantiques recueillis tant du vieil que du nouveau Testament, mis en rime françoise par Théodore de Besze*, Genève, M. Berjon, 1598.

⁴³ « Les huitains et autres epigrammes du premier livres ont esté autresfois composés par Jean le Febvre: mais en ceste edition je les ay corrigés en une infinité d'endroits, leur laissant toutesfois leur premiere forme autant qu'il a esté possible. »

⁴⁴ GUEROULT (Guillaume), *Chansons spirituelles composees par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second. Nouvellement reveues, & corrigées, outre les precedentes impressions*, Paris, Nicolas du Chemin, 1559.

⁴⁵ La première édition est parue en 1587.

Cependant, un ouvrage peut se réclamer de sa nouveauté, sans se référer à des éditions antérieures. C'est le cas de la *Muse chrestienne de Pierre Poupo* qui accompagne son titre principal de l'indication suivante : « le tout nouvellement mis en lumière ». Cette dernière expression, qui apparaît sur la page de titre de quelques uns de nos ouvrages, se veut le gage du caractère inédit de l'œuvre présente. Elle n'est pas liée à l'idée de commentaire mais se rapporte, bien plutôt, au processus de dévoilement du texte, à la genèse et à la découverte de celui-ci. Les *Poesies Chrestiennes de Messire Odet de la Noue* sont ainsi présentées comme « nouvellement mises en lumiere par le sieur de la Violette ». La préface de cet ouvrage nous révélera par la suite comment Joseph Du Chesne, ami intime d'Odet de la Noue, eu l'occasion de lire ce recueil. « L'ayant savouré et fait savourer », il trouva que celui-ci était susceptible de « servir de pasture et de consolation tout ensemble, aux esprits affaméz et desolez » et décida, finalement, de le publier. L'expression de « mise en lumière » est de ce fait liée au travail d'édition. Elle révèle le cheminement du texte et valorise celui qui a permis son dévoilement. Elle met également en avant les « réseaux » pouvant exister entre les différents protagonistes : La Noue, par l'entremise de ces indications, se voit lié à Du Chesne, Poupo à Goulart et les auteurs des *Poemes chrestiens de B. de Montmeja* (du moins ceux qui étaient vivants à l'époque de la sortie du recueil) à Philippe de Pas.

Ces adjonctions métatextuelles – indication de traduction, commentaires, mise en avant du caractère nouveau ou inédit de l'ouvrage – dénotent une constante évolution du texte : celui-ci est traduit, augmenté, remanié et commenté dans le but de favoriser sa diffusion. Les ouvrages latins sont traduits en langue vulgaire, tandis que la poésie scientifique est commentée afin de conquérir un public plus large. De même, dans le but de remettre au goût du jour des ouvrages plus anciens, on « augmente » et on « corrige » ces derniers. Le texte est loin d'être la propriété unique de son auteur. Vendu sous la forme d'un ouvrage, il devient – ainsi que le suggèrent les indications de la page de titre - le lieu de rencontre entre l'auteur, l'imprimeur, l'éditeur et le commentateur. L'œuvre est ouverte et chacun semble ajouter sa contribution à cette dernière. Se profile alors, à travers cette forme de coopération entre certains de nos auteurs, l'existence de cercles littéraires pouvant préfigurer les fondations d'une école poétique.

V. Nom de lieu

Notre projet initial visant au dépouillement des ouvrages poétiques parus en Suisse entre 1520 et 1630, nous n'allons pas ici nous attacher à établir des statistiques quant aux principaux lieux d'édition. En effet, notre démarche méthodologique, qui a privilégiée les ouvrages sortis de presses helvétiques (Genève, Lausanne, Morges, Bâle, Coligny) par rapport à ceux parus à l'étranger (Paris, Lyon, Orléans, La Rochelle, Gex, Londres), ne peut que fausser toutes tentatives de représenter de manière correcte la répartition réelle des lieux d'édition réformés. Cependant, nous pouvons engager une réflexion – en nous limitant à la seule Genève - sur la présence, ou non, du nom de lieu sur la page de

titre. Si nous considérons notre corpus dans son ensemble, nous constatons que plus de la moitié de nos ouvrages laisse apparaître le nom d'édition sur leur page de titre (49/91). Cette proportion est bien plus faible si l'on se réfère uniquement aux ouvrages parus à Genève: en effet sur les 56 ouvrages qui nous renvoient à cette ville, seuls 18 portent le nom de la cité de Calvin sur leur page de titre. Nous remarquons également un vide chronologique : entre 1567 et 1592, c'est-à-dire au plus fort des guerres de religion, aucun ouvrage de notre corpus n'inscrit le nom de Genève sur la page de titre (alors que 17 sont vraisemblablement publiés dans cette ville). De même, à partir de 1594, alors que Henri de Navarre accède enfin au trône⁴⁶, s'amorce un net retour de la présence du nom de lieu sur la page de titre: sur les 18 ouvrages inscrivant le nom de Genève sur celle-ci, 11 sont postérieurs à cette époque. La situation politique influence la constitution de nos pages de titre.

En effet, la présence ou l'absence du nom de lieu se fait tributaire d'une certaine forme de censure. Celle-ci est, tout d'abord, de nature intérieure. A Genève, chaque ouvrage doit, à partir de 1539, obtenir une licence d'imprimer de la part du grand Conseil. Celui-ci examine la qualité doctrinale de l'ouvrage, mais aussi la qualité littéraire de celui-ci. Paul Chaix nous relate ainsi que certaines chansons spirituelles composées par François Bonivard furent refusées par le Conseil qui ordonna « de [les] faire réduire en meilleure rime françoise et de [les] revoir ensuite ici ». Chaque ouvrage est également tenu de signaler son lieu d'édition, mais il arrive parfois que le Conseil demande à l'imprimeur de ne pas inscrire sur la page de titre son nom ou celui de la ville, afin de ne pas engager la responsabilité de la cité sur des ouvrages de type polémique. La présence du nom de lieu prend une dimension politique.

Cependant, l'absence du nom de lieu répond surtout à une censure extérieure. Au XVIème siècle, Genève, qui est incontestablement un haut lieu de l'impression européenne, diffuse dans les pays voisins une littérature faisant la promotion de la Réforme. Les autorités françaises ne manquent pas de réagir. Dès 1542, et face au succès de *l'Institution Chrétienne*, le parlement de Paris interdit la possession et la vente d'ouvrages susceptibles de faire la promotion des doctrines luthérienne ou calviniste, condamnant, par-là même, de nombreux livres provenant de Genève⁴⁷. Parallèlement, les ouvrages sans nom de lieu ou sans nom d'imprimeur ne sont plus autorisés. Le métier d'imprimeur devient, à la lumière de ces divergences doctrinales, une activité dangereuse, ainsi que le témoigne le sort d'Etienne Dolet et d'Antoine Augereau, brûlés pour avoir imprimé et diffusé des livres interdits. C'est en 1547, ainsi que le relate F. Higman⁴⁸, que Genève est, pour la première fois, ouvertement visée par la censure. Le parlement divulgue un édit interdisant d' « imprimer, ou faire imprimer, ne vendre ou faire vendre et publier aucuns livres, concernans la sainte escripture, et mesmement ceux qui sont apportez de Genevve, Allemagne et autres lieux estranges, que premierement ilz n'ayent esté

⁴⁶ Proclamé roi à la mort d'Henri III en 1589, Henri IV devra attendre 1594 pour être sacré à Chartres et ainsi reconnu comme souverain par l'ensemble du peuple français.

⁴⁷ Voir l'article de HIGMAN (Francis), « Genevan printing and french censorship, 1520-1551 », in *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, 1978, p. 31-53.

⁴⁸ Op.cit., p. 46

veuz, visitez et examinez de la faculté de Theologie de Paris ». Mais la censure ne prendra réellement tout son ampleur qu'en 1551, lorsque l'édit de Chateaubriand condamnera non seulement les livres traitant de théologie mais encore tous les livres « quelz qu'ils soyent » provenant de Genève. Ces décisions ne vont pas manquer d'influencer le commerce du livre. Ne voulant pas se priver du marché français, les imprimeurs omettent, de plus en plus, d'inscrire le nom de Genève en tête de leur ouvrage ou décident, ainsi que le note Paul Chaix⁴⁹, de substituer à celle-ci de fausses adresses comme Villefranche, Hieropolice, Venège. D'autres, sans renoncer à imprimer leurs livres à Genève, modifient la page de titre de leur ouvrage.

Dans le cadre de notre corpus, s'il demeure difficile de définir quelle est réellement la part des adresses fictives (Lyon, Orléans, La Rochelle, Gex), nous repérons néanmoins avec aisance la présence de onze ouvrages, tous publiés entre 1615 et 1620, qui se réclament de Coligny ou « Coloniae Allobrogum » comme lieu d'édition. L'usage de cette adresse est, ainsi que nous l'apprendre E.H. Gaullieur⁵⁰, un moyen de contourner la censure. Utilisée à cette fin par François Perrin dès 1565, cette adresse connaît un franc succès au début du XVIIème siècle comme en témoigne le nombre élevé d'ouvrages se réclamant de ce nom au sein de notre corpus. En effet, à cette époque, le gouvernement de Genève, préoccupé par les débouchés du livre genevois, envoya en ambassade auprès d'Henri IV Pyramus de Candolle - imprimeur et gendre d'Eustache Vignon - afin qu'il puisse trouver une solution pour permettre l'entrée en France des livres imprimés à Genève. Ce dernier obtient finalement de pouvoir « mettre à tous les livres des humanités et autres, qui ne traitent pas de théologie, Colloniae Allobrogum [...] afin que leurs livres puissent, sans soupçon être débités partout » (1609)⁵¹. L'usage du nom de lieu de Coligny, tout comme le fait d'omettre le nom de lieu, répond aux besoins des imprimeurs genevois de garantir à leurs ouvrages une diffusion en France.

Notre corpus se fait le reflet de ces préoccupations. En effet, comme nous l'avions déjà remarqué, la plupart de nos ouvrages poétiques ne signalent pas le nom de lieu sur la page de titre. Le genre de l'ouvrage participe cependant à la présence, ou à l'absence du nom de lieu. Ainsi nous remarquons sans surprise que les ouvrages de nature polémique (*Satyres Chrestiennes*, *Comédie du Pape Malade*, *Légende dorée des prestres et des moynes*) ne mentionnent généralement pas le nom de lieu (ni le nom de l'imprimeur d'ailleurs) sur leur page de titre, sans doute pour échapper aux éventuelles ripostes de la Sorbonne. De même, les ouvrages de chansons spirituelles et de Cantiques ne signalent que rarement leur origine. Cependant la distinction entre poésie engagée et poésie non-engagée, entre poésie proposant une thématique issue de la pensée de la réformée et celle qui se voudrait plus neutre, n'est pas toujours valable en regard de la présence, ou de l'absence, du nom de lieu. Les ouvrages de Pierre Poupou, comme certains de Du Chesne qui n'ont que peu de prétentions théologiques, omettent ainsi de signaler leur provenance genevoise. A l'opposée, les très combatives

⁴⁹ cf. CHAIX (Paul).

⁵⁰ GAULLIEUR (E.-H.), *Etudes sur la typographie genevoise du XV^e ème au XIX^e ème, siècle, et sur les origines de l'imprimerie en Suisse*, Genève, 1855, p. 183-187

⁵¹ Ibid, p. 187-188

Tragédies Saintes de Des Masures ou encores les livres de la *Calliope Chrestienne* (qui résumant en poésie les points de la doctrine réformée), n'hésitent pas à se revendiquer ouvertement de Genève. Que signifie alors cette différence ? Celle-ci pourrait trouver son explication dans les différents circuits de diffusion: ceux ne mentionnant pas le nom de Genève seraient destinés à être exportés en France tandis que les autres se restreindraient volontairement au marché genevois ou romand⁵². Une explication de type poétique serait également possible : la présence du nom de Genève sur certains de ces ouvrages serait alors considérée comme une première revendication de l'existence d'une poésie qui se présenterait et se revendiquerait comme purement genevoise.

VI. Imprimeurs et marque d'imprimerie

Nous comptons près de 38 imprimeurs différents pour un total de 91 ouvrages. Face à cette diversité, il est difficile de soutenir la thèse d'une circonscription de la poésie à certains ateliers d'imprimerie. Cependant, si la plupart des imprimeurs n'ont à leur actif qu'un (18) ou deux (8) ouvrages poétiques, d'autres semblent s'être réellement intéressés à la poésie et ont indéniablement joué un rôle important dans l'édition et l'essor de celle-ci. Certains ont choisi de privilégier l'édition de genres poétiques précis : Jean Gerard [Girard], qui fut le seul imprimeur à Genève entre les années 1544 et 1549, a ainsi publié de nombreux ouvrages de chansons spirituelles et de cantiques⁵³, tandis que François LeFevre contribuera indéniablement, depuis son atelier sis à Coligny, à la diffusion de formes poétiques courtes. Entre 1608 et 1620, nous dénombrons en effet pas moins de 13 ouvrages, essentiellement composés de séries de quatrains, se réclamant de « l'officina Fabriana ». D'autres imprimeurs s'attachent à un ou plusieurs auteurs, mettant en évidence affinités et amitiés: les ouvrages poétiques de Des Masures sont ainsi tous parus chez François Perrin. Jacob Stoer fait, quant à lui, tourner autour de son atelier un cercle de poètes composé de Benoît Alizet⁵⁴, de Pierre Enoc⁵⁵ et de

⁵² Ouvrages antérieurs à 1599 mentionnant le nom de lieu sur la page de titre : *S'ensuyvent plusieurs belles chansons*, Genève, J. Viviant, [ca 1520] ; COIGNAC (Joachim de), *Deux Satyres, l'une du Pape, l'autre de la papauté*, Genève, A. et J. Riveriz, 1551 ; GUEROULT (Guillaume), *Livre (premier) des pseumes, cantiques et chansons spirituelles*, Genève, G.S. Dubosc, et G. Gueroult, 1554 ; [MONTFLEURY], *Confession de la foy, par le Fidele Joyeux en Christ*, Genève, 1558 ; DES MASURES (Louis), *Tragédies saintes*, Genève, F. Perrin, 1566 ; DES MASURES (Louis), *Bergerie spirituelle*, Genève, F. Perrin, 1566 ; DES MASURES (Louis), *Eclogue spirituelle*, Genève, F. Perrin, 1566, ALIZET (Benoit), *La Calliope Chrestienne*, 1593-1598 [trois livres], Genève, G. Cartier et J. Stoer ; BEZE (Theodore), *Les Saints Cantiques recueillis tant du vieil que du nouveau Testament*, Genève, M. Berjon, 1598.

⁵³ [DU VAL (Nicolas)] , *Chansons démontrant les erreurs et abus du temps present*. [Geneve : J. Girard], 1542 ; [MALINGRE (Matthieu)], *Chansons spirituelles pleines de louenges à Dieu*. [Geneve : J. Girard], 1545 ; ALBIAC (Accace d'), *Le Livre de Job [Texte imprimé]: traduit en poesie françoise, selon la verité hebraique, par A. Du Plessis...*, [Genève.] De l'imprimerie de Jean Gerard. M.D.LII, BPU F 825 ; CORDIER (Mathurin), *Les cantiques sprituels de Mathurin Cordier, pleins de toutes bonne doctrine, et consolation*, [Genève]. De l'imprimerie de Jean Gerard, 1557, pet. 8°, 87 p., Bd 2101 (2) rés.

⁵⁴ ALIZET (Benoit), *Le Second Livre de la Calliope Chrestienne*.- Genève, Jacob Stoer, 1594 ; ALIZET (Benoit), *Le Troisième Livre ou Dernière partie de la Calliope Chrestienne de Benoit Alizet. De la glorification des enfans de Dieu*, Genève, Jacob Stoer, 1596.

⁵⁵ ENOC (Pierre), *Opuscules poetiques de Pierre Enoc, D.G. A Monsieur Dorsaine, Seigneur de Tizay, Lieutenant Général pour le Roy à Yssoudun, et ressorts d'iceluy*. - Genève, par Jacob Stoer, 1572.

Simon Goulart⁵⁶. Il apparaît alors significatif que ces auteurs, qui affichent dans les pièces liminaires de leurs ouvrages leur complicité littéraire, choisissent de publier leurs poésies chez le même imprimeur.

S'il existe un certain nombre de réseaux entre nos auteurs, l'examen des pages de titre, et plus particulièrement de la marque d'imprimerie, révèle également une interaction entre les différents imprimeurs. Chaque marque représente, en théorie, un atelier précis. C'est ainsi que nous pouvons aisément retrouver l'origine des *Poemes Chrestiens de B. de Montméja* (1574) puisque celui-ci partage avec les *Opuscules Poétique de Pierre Enoc*, paru deux ans plus tôt chez Jacob Stoer, la même marque. Cependant, il arrive parfois qu'un même motif soit réutilisé par plusieurs imprimeurs :

1. **Serpent enroulé à une ancre tenue par deux mains sorties des nuages** : Jean Crespin (1558, s.l.), anonyme (1568, s.l. ; 1578, s.l.), Héritiers d'Eustache Vignon (1593, Lyon), (1594 s.l.).
2. **Livre en feu entouré d'un cadre fait de branches** : Jérémie des Planches (1580, s.l.)⁵⁷ et Jean Durant (1585, s.l.)
3. **Dauphin enroulé autour d'une ancre** : François Le Fevre (1619, Coligny : 3 ouvrages).
Dauphin enroulé autour d'une ancre, entouré de la devise « Festina Tarde » : Pierre Aubert (1610, Genève), Pierre Aubert pour François Le Fevre de Lyon (1610, Genève), Jean du Pré (1620, Genève)
4. **Panneau porté par une main contenant la devise « Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris »** : François Le Fevre (1619, Coligny : 2 ouvrages), anonyme (ca.1600, s.l.).
Serpent entourant un panneau contenant la devise « Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris » : Jean de Tournes (1560, Lyon), Jean de Tournes, (1615, Coligny).

Sans prétendre retracer l'historique de chacun de ces ateliers d'imprimerie ou le parcours biographique de ces personnages, nous pouvons déjà déduire, d'après ce simple constat, l'existence d'une circulation des idées et des œuvres. Il existe indéniablement un lien étroit entre Genève, Lyon et Coligny. La reprise d'une même marque dans plusieurs lieux d'édition témoigne d'une coopération allant par-delà les frontières : ainsi, François Le Fevre publie à Coligny mais aussi, par l'entremise de Pierre Aubert, à Lyon. Non content d'éditer de nombreux recueils de quatrains depuis sa presse de Coligny, il semble entretenir des liens étroits avec les imprimeurs de Genève. Se réclamant à la fois de l'excellence de l'imprimerie de Jean de Tournes⁵⁸, à travers la reprise de la devise « Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris » de ce dernier, il se rattache également - partageant avec eux la marque du dauphin à l'ancre - à une génération nouvelle d'imprimeurs (Jean Du Pré, Pierre Aubert, Jean de Tournes fils) qui se basent tantôt à Coligny, tantôt à Genève. La présence de marque commune se profile comme un moyen de mettre en évidence les liens existants entre les différents imprimeurs: c'est ainsi que la marque du serpent à l'ancre, utilisé par Jean Crespin, sera reprise par son beau-fils Eustache Vignon.

⁵⁶ *Poemes chrestiens de B. de Montmeja et autres divers auteurs, Recueillis et nouvellement mis en lumiere par Philippe de Pas*, [Genève], [Jacob Stoer], 1574.

⁵⁷ Ce n'est pas sa marque habituelle, cf. Heitz.

⁵⁸ Jean de Tournes (Lyon, 1504-1564) était considéré comme un excellent imprimeur. Son fils, Jean de Tournes se réfugia en 1585 à Genève où il reprit l'activité de son père.

VII. Illustration

Il faut tout d'abord faire la distinction entre marque d'imprimerie et illustration. Si, ainsi que nous avons pu le remarquer, la plupart des ouvrages portent sur leur page de titre une image, celle-ci n'est souvent que la marque d'imprimerie et n'entretient donc pas de lien direct avec le contenu de l'ouvrage, même si elle participe, par sa présence, à la constitution de son identité. Comme le remarque Francis Higman, « l'illustration est extrêmement rare dans les imprimés de la Réforme française, surtout dans sa manifestations (dominante) genevoise : [...] on cherche en vain les portraits qui ornent la page de titre de certains sermons de Luther en allemand, ou les multiples gravures satiriques qui circulent dans les pays germaniques⁵⁹ ». La page de titre ne déroge pas à cette règle. Empreinte de sobriété, elle se limite à la marque d'imprimerie, unique incursion de l'image dans un univers d'écriture.

Toutefois, il semble - mais ceci reste encore sujet à caution - que quelques ouvrages présentent ce qui pourrait s'apparenter à de véritables illustrations. La page de titre de *l'Ombre de Garnier Stoffacher* (Du Chesne, 1584) substitue ainsi à l'habituelle marque de Jean Durant un masque de comédie destiné à annoncer le caractère théâtral de l'ouvrage. De même, les illustrations se trouvant en tête du *Tombeau de Damoiselle Claire Turretin* (1612), de *La Voye de la Vie eternelle et Bienheureuse* (1619) et de *La Mort ou le grand, et dernier sommeil des humains* (1619) semblent pouvoir, par leur correspondance, établir certaines clefs de lecture. Le premier de ces ouvrages, réunissant les poèmes de divers auteurs⁶⁰ à l'occasion de la mort de la jeune Claire Turretini⁶¹, ne porte ni lieu d'édition, ni nom d'imprimeur. Les deux autres, signés par J.D Cologny, sont issus des presses de François Le Fevre. Cependant, tous trois partagent, sur leur page de titre, les mêmes illustrations sans pour autant que celles-ci ne se confondent avec la marque d'imprimerie. Nous trouvons en ouverture du *Tombeau*, deux médaillons, l'un représentant la mort armée d'une faux, prenant la vie d'une jeune fille, l'autre l'ange du jugement dernier jouant de la trompette à l'adresse d'un squelette. Ces images se montrent en parfait accord avec le contenu de l'ouvrage qui alterne lamentations devant la perte d'une si jeune personne et consolation de ses proches à la perspective d'une mort heureuse. Ces motifs seront repris, mais de manière individuelle cette fois, par les deux autres ouvrages : le squelette en tête de *La Mort...*, l'ange en tête de *la Voye de la vie eternelle*. Ainsi, ce qui nous apparaissait comme trois ouvrages distincts et séparés, se révèle, à l'examen de la page de titre, comme faisant partie d'un tout – triptyque consacré à la vie et à la mort. Les œuvres doivent être lues en parallèle puisqu'elles ne sont, comme en témoignent les illustrations de la page de titre, que les représentants d'un même ensemble. Ces exemples restent toutefois marginaux. En effet, comme nous l'avions vu auparavant dans le cadre de la catégorisation menée par Laufer, la production réformée se

⁵⁹ HIGMAN (Francis), « Le domaine français, 1520-1562 », in *La Réforme et le Livre, L'Europe de l'imprimé (1517-1570)*, 1990, p. 121.

⁶⁰ Notamment Simon Goulart, Jean Jaquemot, Marc Offredo, Benedict Turretini, André Soenori.

⁶¹ Claire était la sœur de Benedict Turretini, pasteur et professeur de théologie à Genève.

caractérise, avant tout, par une prédominance de l'écrit sur l'image et, de ce fait, par une absence généralisée de pages de titre illustrées.

VIII. Conclusion

La page de titre constitue une entrée dans l'ouvrage. Support à vocation publicitaire, elle se fait le relais entre le texte et le lecteur. Elle vise à séduire ce dernier en excitant sa curiosité, en attirant son attention par des termes choisis ou en le désignant comme le destinataire privilégié de son texte. Elle tient le rôle du bonimenteur qui ferait la promotion de son produit. Cependant, elle nous renseigne également, à travers les éléments qu'elle choisit d'afficher, sur le statut du texte. Nous pouvons ainsi, avant même d'avoir ouvert le livre, en connaître la thématique, en deviner ses ambitions, en pressentir ses objectifs. La page de titre se fait le reflet de l'attachement de l'auteur à son texte : ce dernier est-il signé, reste-t-il anonyme, et pour quelles raisons ? De même, la mise en page – soignée ou hâtive – laisse deviner l'attention de l'imprimeur à sa tâche et la valeur donnée au texte. La page de titre raconte la genèse de l'œuvre et en dévoile son contenu. Dans une perspective plus large, la page de titre souligne la cohérence d'un corpus donné. En effet, ce qui ne paraissait pas signifiant au niveau de l'ouvrage isolé prend sens lorsque l'on confronte ce dernier aux autres textes. Nous avons pu ainsi mettre en évidence des dispositions de pages de titre correspondant à certaines époques, à certains genres. Nous constatons une nette évolution dans la page de titre : des titres en lettres gothiques composés sans grands efforts de mise en page des débuts, à une disposition plus aérée, centrée autour de la marque d'imprimerie de la fin du siècle, nous entrevoyons une évolution quant à la place du livre - et de la poésie - dans la société. Les pages de titre, se répondant comme des échos, tracent également les contours d'une communauté des Lettres. Le partage de marques d'imprimerie, les dédicaces aux personnages historiques, les renvois à d'autres poètes délimitent un monde poétique où se croisent les mêmes personnages. De plus, le souci constant d'inscrire, dans les sous-titres, son attachement à la Réforme, ainsi que la présence de citations bibliques tirées bien souvent des mêmes livres saints traduisent la conscience d'une religion partagée : la page de titre se fait écho à la foi. Mettant en évidence les points communs d'un corpus, les pages de titre se montrent ainsi éminemment signifiantes et posent déjà les jalons d'une recherche future.