

*Le canon littéraire entre formation,
transmission et réception. La collection des
«Grands Écrivains Français» (1887–1913)*

En tant que discours constitutif de la littérature, un discours qui se caractérise, selon la vision foucaldienne, par des inclusions et des exclusions multiples, le canon littéraire a occupé une grande partie des débats des trente dernières années. Sa constitution, ses fonctions de représentativité ont été et se retrouvent toujours au cœur des controverses sur le sens du mot «littérature» et sur son rôle dans le monde d'aujourd'hui. Le texte qui suit, en se donnant pour objet une collection éditoriale formée de monographies sur «les plus grands écrivains français» et parue à la fin du XIX^e siècle, se propose de tirer profit de deux tendances de la recherche qui, bien prises en compte, peuvent offrir de nouvelles réponses, plus adéquates à cette question qu'on ne cesse de (se) poser: qu'est-ce que le canon littéraire?

La première de ces tendances, manifestée sous diverses formes et dans divers milieux scientifiques, peut être résumée comme le remplacement progressif d'une vision uniquement discursive des faits culturels (telle qu'on la retrouvait dans le structuralisme français ou le *linguistic turn* américain) par une vision qui de la culture comme une articulation de pratiques et de représentations. Il y a aussi du hors-texte, pour reprendre une expression célèbre, et, comme William Sewell Jr. le disait dans un texte de 2002, le défi n'est plus de choisir entre une pensée textuelle et une pensée non-textuelle de la culture, mais de trouver la solution pour articuler les deux. Pour anticiper sur l'analyse qui suit, le canon littéraire n'est pas seulement une liste de noms (qui sont, dans ce cas, autant de titres de livres consacrés aux plus grands écrivains), mais aussi le résultat d'une pratique éditoriale, parue au XIX^e siècle, celle d'organiser les livres

dans des collections, en leur donnant des caractéristiques communes. Sans prendre en compte ce deuxième volet, on risque de tomber dans le piège de l'anachronisme, qui dans ce cas est de croire que le canon littéraire tel qu'on le perçoit aujourd'hui a existé sous cette forme depuis toujours. C'est à ce défi que cette nouvelle tendance de la recherche (qu'on l'appelle histoire culturelle, à la française, ou *new cultural history*, à l'américaine) veut répondre, et c'est cette vision que la recherche en littérature doit prendre en compte pour qu'elle puisse garder sa pertinence aujourd'hui.

La deuxième évolution, correspondante à la première, consiste dans la reconsidération du livre comme objet de recherche, et la forte poussée de l'histoire du livre comme moteur du renouveau épistémique produit par l'histoire culturelle. Cette reconsidération est soucieuse de retrouver non seulement le sens des textes qui sont véhiculés par les livres, mais aussi le sens des formes matérielles des livres, des conditions dans lesquelles ces textes arrivent au lecteur. C'est ainsi que la notion d'appropriation est considérée comme l'essence du fait culturel et qu'elle est devenue le fondement de cette nouvelle histoire culturelle du social. Selon Roger Chartier,

L'appropriation vise une histoire sociale des usages et des interprétations, rapportés à leurs déterminations fondamentales et inscrits dans les pratiques spécifiques qui les produisent. Donner ainsi attention aux conditions et aux processus qui portent les opérations de construction de sens (dans la relation de lecture, mais dans bien d'autres également) est reconnaître, contre l'ancienne histoire intellectuelle, que ni les intelligences ni les idées ne sont désincarnées, et contre les pensées de l'universel, que les catégories données comme invariantes, qu'elles soient philosophiques et phénoménologiques, sont à construire dans la discontinuité des trajectoires historiques. (Chartier 2009: 83)

De ce point de vue, le livre ou, dans notre cas, la collection de monographies retrouve son importance dans l'image que le lecteur se fait de la littérature et du canon littéraire. Et c'est cette perspective qui nous autorise à voir le canon littéraire non plus comme un discours figé (et imposé par le haut), et à le questionner non plus seulement du point de vue de ses inclusions et exclusions, mais à essayer de le

penser comme un processus de circulation des idées, dont le sens est à retrouver dans toutes les formes et les conditions de son existence.

D'abord, la formation, c'est-à-dire le projet éditorial initial, son «auteur» et le rôle qu'il a pu jouer, par sa formation, par ses relations et par son travail effectif en tant que directeur de la collection. Ensuite la transmission, c'est-à-dire les conditions matérielles dans lesquelles ce discours est arrivé aux destinataires et les modalités par lesquelles ces conditions ont pu agir sur le sens des textes qu'elles véhiculaient. Enfin, la réception, c'est-à-dire les diverses appropriations dont ces textes ont été l'objet dans l'esprit des lecteurs de l'époque, compte tenu de leur horizon d'attente. Ce n'est donc pas une histoire de la critique ou de l'histoire littéraire, telles qu'elles étaient pratiquées à la fin du XIX^e siècle, qui nous préoccupe (ces monographies seraient considérées sans grande importance dans une telle perspective parce qu'elles ne sont pas... «canoniques»), mais une histoire des formes et des conditions d'existence de ce discours qu'on appelle canon littéraire à une étape essentielle de son existence, le moment de son entrée dans la culture de masse.

Création de la collection

La création de cette collection est liée intimement à la personnalité de Jean-Jules Jusserand, homme de lettres et diplomate de la Troisième République, qui, tout en menant une activité politique au service de son pays (voir aussi Young 2009), a consacré une grande partie de sa vie à la réalisation de son rêve de jeunesse. La naissance du projet est racontée par l'éditeur dans l'introduction au dernier volume de la série, le *Ronsard* de 1913, volume dont il est aussi l'auteur. Dans un récit aux allures romanesques, Jusserand présente son entreprise comme l'accomplissement d'une quête moderne:

Il y a vingt huit ans, comme je gagnais, avec Gaston Paris, un lointain petit bourg qui couronne de ses vieux murs un rocher surplombant le val de Loire, nous passâmes la nuit ensemble sur une de ces lignes ferrées où le luxe des couchettes demeure ignoré. Pour occuper le temps, du soir à l'aube, nous reprîmes un sujet

plusieurs fois discuté entre nous, celui d'une collection à créer de monographies, brèves et simples, qui rendraient plus familière aux Français d'aujourd'hui la connaissance de leurs ancêtres, penseurs, poètes, lettrés. (Jusserand 1913: 5)

Jusserand a eu un modèle pour son projet, un modèle qu'il a connu dans ses années d'élève consul à l'ambassade française à Londres. La série des «English Men of Letters» qui était publiée par la maison Macmillan, sous la direction de John Morley, avait sans doute attiré l'attention du jeune diplomate et il avait très bien compris la nécessité d'une telle entreprise dans son propre pays. La série de Morley, vue aujourd'hui comme «un monument de la critique littéraire victorienne» (Korsten 1992), a été un important facteur de la constitution du canon littéraire anglais, un canon qui était à l'époque le résultat d'une vision particulière de l'histoire du pays. Dans une des contributions les plus intéressantes à l'histoire de l'esprit public dans la période victorienne, l'historien Stephen Collini situe la série des «English Men of Letters», avec le Grand Dictionnaire Biographique, comme les expressions d'une «interprétation whig de la littérature anglaise» (Collini 1991). Cette interprétation consisterait en une vision unificatrice et consensuelle d'une histoire qui n'avait pas connu une révolution qui divise l'opinion publique et une défaite qui attise les passions nationales. Mais transposée et adaptée pour l'espace français par Jusserand, l'idée de Morley allait rencontrer un paysage bien plus conflictuel, dont l'expression la plus connue dans l'histoire des idées est le débat entre les images mémorielles de Bossuet et de Voltaire, l'un représentant du héritage absolutiste du Grand Siècle et l'autre incarnation de l'idéal démocratique des Lumières (Jey 1998, 2008¹).

¹ Un exemple pour la réception complexe de la littérature française à l'époque de la Troisième République est le cas de la littérature des Lumières: "The regime's relationship to the Enlightenment was the product of divisions between a generic classification and a mode of analysis that exalted and reconstructed seventeenth-century literature on one hand, and text which in certain respect called this traditional framework into question on the other." Martine Jey, *The Literature of the Enlightenment, An impossible legacy for the Republican School*, *Yale French Studies* 113, 2008, p. 58.

La manière dont Jusserand va répondre à ce défi relève des caractéristiques du projet en tant que tel. Censée fournir une image glorieuse du passe national en même temps qu'une description unitaire du panthéon national, la collection réussit à rassembler tous les grands écrivains du passé, qu'ils soient «absolutistes» ou «républicains», «laïques» ou «religieux». Le but est accompli par le choix des collaborateurs de la collection. L'exemple qu'on peut évoquer dans ce cas est celui du volume sur Voltaire, une des figures les plus controversées de l'histoire de la littérature française à l'époque de la séparation de l'église et de l'état. Au début, la monographie était annoncée comme la tâche du critique Ferdinand Brunetière, grand critique et historien littéraire de l'époque. Le contrat de publication pour le «Voltaire», entre la maison Hachette et Brunetière, avec la médiation de Jusserand, a été signé le 2 juin 1887, presque en même temps que les contrats de publication pour quatre autres volumes qui allaient ouvrir la série (*Victor Cousin* par Jules Simon, *Madame de Sévigné* par Gaston Boissier, *Montesquieu* par Albert Sorel et *George Sand* par E.-M. Caro). En dépit des insistances et des appels de Jusserand (notamment à l'honneur de l'auteur qui devait respecter son contrat²), Brunetière ne va pas écrire sa monographie d'un écrivain qui, «en faisant de la tragédie un instrument de propagande philosophique, a compromis ses qualités d'invention dramatique» (Brunetière 1898: p. 299) à une époque de «déformation de l'idéal classique». Ce n'est qu'après deux décennies, en 1906, que le volume va être enfin publié, écrit par Gustave Lanson, un ancien disciple de Brunetière, devenu professeur à la Faculté des Lettres de Paris et réformateur de l'histoire de la littérature française. Cette contextualisation qui prend en compte une des pratiques spécifiques (la direction de collection) de l'entreprise éditoriale relève les modalités de l'existence du canon par les choix, les décisions et les actions de ceux qui l'ont réellement fait.

² Scrisoare 11 martie 1888 «Cher ami, Nous voila au 11 mars & le Voltaire si impatientement attendu continue de rester à Paris au lieu de rentrer dans le faubourg St Germain qui lui était si familier & où il va trouver un renouveau de vie. Je vous en prie, par tout ce que l'amitié a de plus sacré, hâtez l'achèvement de votre travail, si tant est qu'il ne soit pas entièrement terminé & envoyez au Hachette votre manuscrit.»

Puisqu'il s'agit de la direction de la collection, Jean-Jules Jusserand est parmi les premiers à exercer cette fonction, dans le sens qu'elle porte aujourd'hui, dans le monde littéraire français. On pourrait citer comme précurseur Adolphe Regnier, directeur d'une autre collection prestigieuse de la maison Hachette, celle des éditions critiques des «Grands Ecrivains de la France», publiées à partir de 1862. Le cas de Jusserand est pourtant plus proche de ce qu'on comprend aujourd'hui par cette fonction, parce que sa tâche ne supposait plus un travail philologique comme celui de Regnier qui annotait les lettres de Mme de Sévigné, mais un travail qui le place dans la position d'un «homme double» (Charle 1992). A une époque de changements opérés par l'apparition de la culture de masse, le directeur de collection garde certes les compétences du philologue (Jusserand est docteur ès Lettres, spécialiste de la littérature anglaise), mais il doit être surtout un médiateur entre plusieurs mondes, comme l'édition, les universitaires, les critiques littéraires, les journalistes et celui qui dans la logique du projet est le plus important, le grand public. Ayant établi le plan de la collection, Jusserand doit trouver des collaborateurs et les accompagner dans leur travail; dans la plupart des cas, il doit insister pour l'observation des délais et, comme on vient de le voir, ce n'est pas la tâche la plus facile. Raison pour lui de s'en plaindre dans une lettre à Gaston Paris («ces auteurs manquent tellement de parole!»). Il lit tous les manuscrits («pendant trente-cinq ans, sous une variété de climats et circonstances», Jusserand 1933: 79) et fait des suggestions aux auteurs (en les obligeant notamment à observer la spécificité de la collection, qui ne devait pas être une entreprise philologique, pour les spécialistes, mais une entreprise de vulgarisation, destinée au grand public). D'ailleurs, c'était le contrat avec Hachette qui définissait de manière très explicite toutes ses tâches: «recueillir les adhésions des différents collaborateurs, à leur réclamer leur copie, à revoir et à corriger au besoin leurs manuscrits. Il relira de plus une épreuve en page de chaque volume.» (Contrats Hachette 1887). Il s'intéresse aussi à la réception des volumes et essaie de tenir compte de l'avis de tous ceux qui le lui donnent, bien qu'au début personne n'ait voulu assumer la charge de diriger la collection. La position de Jusserand

est caractéristique de ce que sont les médiateurs dans cet espace culturel. Selon Christophe Charle,

La fonction de ces intermédiaires à part peut être comparée à celles de miroirs sans tain situés entre les producteurs en première personne et leur éventuel public. Pour le public, ils sont censés refléter apparemment à travers leurs critiques, leurs classifications, leurs choix d'exposition, de mise en scène ou de publication les tendances nouvelles qui émergent dans la culture. Face aux producteurs, ils résument, enregistrent, indiquent ou suggèrent les tendances, les goûts, ce qui est acceptable ou inacceptable pour le ou les publics auxquels ils sont supposés s'adresser en fonction de leur position dans le champ culturel. (Charle 1992: 74)

Mais dans une époque de changements déterminés par l'apparition de nouvelles pratiques culturelles, Jusserand est même plus qu'un «homme double», il est un «homme multiple» (Prochasson 1999). Ambassadeur (avec tout ce que cela implique comme devoirs diplomatiques), philologue par passion, (sans avoir jamais été professeur il a écrit des livres et des articles sur l'histoire de la littérature anglaise), directeur de collection chez Hachette, il agit dans plusieurs espaces et parfois il «mélange les genres» (notamment lorsqu'il invite ses collègues du Ministère à contribuer avec des volumes pour la collection). Quel est alors son rôle dans la formation du canon? On a affaire ici avec une nouvelle signification de la notion d'«auteur». Si lorsqu'on considère des histoires de la littérature ou des ouvrages critiques qui constituent le canon littéraire, on doit prendre en compte les choix et les opinions des auteurs individuels, dans le cas d'une collection comme celle-ci, la responsabilité auctoriale est partagée entre les différents auteurs et le directeur de la collection. Les auteurs, tout en donnant leur propre opinion sur les sujets qu'ils traitent, doivent respecter les indications de Jusserand qui est l'intermédiaire entre eux et la maison d'édition. Ces indications relèvent autant de l'orientation générale du livre (telle qu'elle a été établie par le texte-programme de la collection), que d'aspects plus concrets comme le sommaire ou le nombre de pages. Si on la prend en compte de manière individuelle, la monographie a certes un seul auteur, identifiable sur la page de titre, mais comme partie d'une

collection plus grande, une collection dont les intentions sont exprimées dans le contrat de publication et dont les contraintes sont respectées dans la relation auteur-directeur de collection, la monographie a aussi un deuxième auteur, qui est pour tous les 57 volumes, le même Jean-Jules Jusserand. C'est ce deuxième auteur qui donne la cohérence de l'entreprise et impose par plusieurs modalités d'intervention le respect de l'intention originale, celle de produire des ouvrages destinés au grand public. C'est ainsi que, lorsque l'on veut parler par exemple de l'image de Voltaire dans la monographie de Lanson de 1906, il est essentiel de tenir compte que Lanson n'est pas le seul à avoir la fonction d'auteur pour ce volume.

L'intention de la collection a été exposée par Jusserand dans un texte-programme reproduit par la suite à la fin de chaque volume et repris aussi dans les catalogues de la maison Hachette. Cet exposé présentait le poids de la mémoire des grands écrivains dans l'esprit des français de la fin du XIX^e siècle, le rôle que cette mémoire devait accomplir et les modalités par lesquelles son projet allait s'acquitter de ce devoir.

Tout en remarquant que beaucoup d'ouvrages ont été consacrés à ces «hommes fameux», Jusserand constate pourtant que leur présence dans les esprits des contemporains est assez faible. Les causes en sont selon lui les difficultés que rencontrent les lecteurs dans leur commerce avec ces «grands écrivains». Pour le public moderne, dont la vie s'est accélérée et «qui est habitué maintenant à ce que toute chose soit aisée», les anciens traités de littérature et les éditions critiques en beaucoup de volumes, avec appareil scientifique, sont bien sûr «vénérées, mais rarement contemplées». Ainsi,

L'objet de la collection est de ramener près du foyer ces grands hommes logés dans des temples qu'on ne visite pas assez, et de rétablir entre les descendants et les ancêtres l'union d'idées et de propos qui, seule, peut assurer, malgré les changements que le temps impose, l'intègre conservation du génie national. (Jusserand³ dans Boissier, 1887)

³ J'utilise ici et dans ce qui suit le texte de présentation de la collection écrit par Jusserand et reproduit dans tous les volumes de la série.

Deux observations s'imposent à propos de l'idée que Jusserand formule dans son programme. D'une part, il faut noter qu'il s'agit là d'une nouvelle occurrence d'un *topos* de l'histoire de la littérature telle qu'elle existait au XIX^e siècle, celui des «grands écrivains» comme expression de l'esprit national ou du «génie» du peuple. Dans l'espace français, à partir de l'*Histoire de la littérature française* de Nisard (1844–1856), tous les traités reprenaient cette idée qui devenait le principal critère axiologique pour la littérature du passé. On peut donner aussi l'exemple de l'*Histoire* de Gustave Lanson (1894), une des plus vendues aussi dans la première partie du XX^e siècle, pour qui «la littérature exprime toutes les modifications de l'esprit français» et «le génie de Molière n'est que les qualités françaises portées à un degré supérieur de puissance et de netteté.» (Lanson, 1894: 530). Cette pensée hégélienne de la littérature, qui dominait toutes les historiographies nationales du XIX^e siècle, se superposait à une autre *forma mentis* qui elle non plus n'était pas spécifiquement française, «le culte des grands hommes» (Bonnet, 1998), avec des racines dans l'oeuvre de Plutarque et une expression plus claire à l'époque des Lumières. Dans ce contexte, la volonté de Jusserand de donner «des renseignements précis sur la vie, l'oeuvre et l'influence de chacun des écrivains qui ont marqué dans la littérature universelle ou qui représentent un côté original de l'esprit français» réussit à exploiter un terrain déjà préparé par l'horizon d'attente de son public. Il faut remarquer aussi qu'en 1887, lorsque ce texte a été écrit, Jusserand identifiait (et obligeait les collaborateurs à les respecter) les trois directions dans lesquelles se développera l'histoire littéraire française dans la première moitié du XX^e siècle, cette pratique «lansonienne» qui cherchait à étudier la vie, l'oeuvre et l'influence de chaque écrivain et contre laquelle s'élèvera Barthes dans les années 1960.

L'autre idée importante qui traverse le texte de Jusserand est l'idée du «rapprochement», c'est-à-dire la volonté d'amener plus près des lecteurs ces grands hommes qui «semblent trop lointains, trop différents, trop savants, trop inaccessibles». C'est en fonction de cet objectif que la collection va se développer, c'est cette volonté qui dirigera l'élaboration des volumes et les rapports que le directeur de la collection entretiendra avec ses collaborateurs. Une contextua-

lisation de ce projet nous fait remarquer qu'il se situe dans une époque que Dominique Kalifa met sous le signe de «l'entrée dans la culture de masse» (Kalifa 2001). Dominée par l'apparition de produits culturels dont la vocation proclamée était de toucher le plus large public, cette période (dont le symbole pourrait être la gravure de Vallotton intitulée «l'âge du papier») voit un accroissement du nombre des imprimes, un rôle de plus en plus grand accordé à l'image, de nouvelles pratiques et formes de consommation, en somme un «régime culturel inédit» qui change fondamentalement la société. L'entreprise de Jusserand est un exemple typique pour ce genre de nouveaux produits culturels, qui brouillent les frontières entre la culture des élites et le grand public, et qui sont destinées à renouveler dans la mémoire des lecteurs le souvenir de ces grands ancêtres, «majestés muettes», trop souvent oubliées.

Transmission

Prendre en compte cette réalité nous permet de retrouver le sens que les volumes de la collection ont pu avoir lors de leur publication et d'identifier les dispositifs (stratégies et pratiques éditoriales) qui ont régi leur publication. La transmission devient ainsi une étape dont l'importance dans la formation du sens est tout aussi grande que celle de la production, de la «création». C'est le moment de rappeler la formule fameuse de D.F. McKenzie, «Forms effect meanings», que Roger Chartier explique:

Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une fonction expressive et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. Structurant l'inconscient de la lecture, ils sont les supports du travail de l'interprétation. (Chartier 2009: 306)

Il ne faut donc pas s'étonner que Jusserand ait accordé une grande importance à tous ces aspects matériels, qu'il mentionne aussi dans le texte de présentation de la collection. Le nombre de pages, le format, le papier, l'impression, l'importance du frontispice sont autant d'éléments dont il faut tenir compte dans l'appréciation de ces ouvrages et qui nous préservent des fautes de perspective (comme dans le cas d'un récent colloque sur Voltaire, à la Sorbonne, où on a reproché à Lanson de n'en avoir donné qu'un «un petit livre» sur l'écrivain en question.)

Le nombre des pages de ces volumes est un point important dans le projet de Jusserand. Il traite le sujet deux fois, dans son texte de présentation. D'abord, de façon indirecte, lorsqu'il critique les éditions en beaucoup de volumes qui ne réussissent pas à atteindre le public moderne. Celles-ci (on peut deviner qu'il pense aux gros volumes de la collection des éditions critiques de Hachette) ne sont plus adaptées aux nouveaux lecteurs ou bien à cause du manque du temps («l'heure qui s'ouvrait vide s'est déjà enfuie»), ou bien à cause des souvenirs scolaires qu'elles peuvent ranimer («le vague souvenir du collège, de l'étude classique, du devoir juvénile, oppriment l'esprit»). Ensuite, de façon directe, lorsqu'il écrit «Les livres seront courts, le prix en est faible; ils sont ainsi à la portée de tous». La volonté de toucher le plus large public par des livres qui ne doivent pas l'intimider est plus importante que la collaboration avec tel ou tel auteur. Dans une lettre adressée à son ami Gaston Paris, il raconte le problème qu'il rencontre lorsqu'un collaborateur ne respecte pas le nombre des pages:

Ainsi d'accord avec les Hachette je lui ai écrit une lettre aussi polie que j'ai pu pour lui dire qu'il avait été visiblement gêné par le cadre trop étroit de la collection (il n'avait cessé de s'en plaindre) & que s'il voulait bien donner à son travail le développement qu'il avait souhaité dès le début, les Hachette se feraient un plaisir de le publier dans leur bibliothèque jaune à 3.50 où il avait une bonne compagnie & à côté de Lamartine lui-même. (Lettres à Paris 55)

D'ailleurs, le nombre de pages du volume est mentionnée aussi dans les contrats que Jusserand et les collaborateurs de la collection sig-

naient avec la maison Hachette. («Chaque volume de format in-16, conforme au spécimen adopté, devra comprendre de cinq à six feuilles d'impressions. Cependant, M. Jusserand se réserve de porter à sept le nombre de feuilles pour cinq volumes à son choix.») On peut voir ainsi comment cette contrainte matérielle imposée à l'auteur du livre peut influencer ses choix et l'organisation de son ouvrage.

Une autre restriction que le directeur de la collection impose aux collaborateurs est de ne pas faire des ouvrages pour spécialistes. Pour cela, il critique «l'idée d'édition en beaucoup de volumes, avec les notes qui détournent le regard et l'appareil scientifique qui les entoure.» Même s'ils donnent «le dernier état de la science et par là ils peuvent être utiles même aux spécialistes», ces volumes sont destinés à un public non spécialiste, voire populaire, ils doivent offrir l'expérience la plus directe des grands maîtres du passé et rien ne doit distraire le lecteur de ce contact. C'est pourquoi des historiens célèbres comme Gaston Boissier disent ne pas se soucier de ce qu'on avait écrit avant sur leur sujet: «Après avoir relu les lettres de Mme de Sévigné, je dirai tout simplement l'impression qu'elles m'ont laissée, sans me demander si je ne répète pas ce qu'on a dit avant moi: voilà toute la méthode que je suivrai dans cet ouvrage.» (Boissier 1887: *Avertissement*)

Une autre intervention matérielle de Jusserand dans sa collection relève de l'utilisation d'un dispositif du livre ancien, l'image-frontispice. Technique qui orientait la lecture des livres classiques, l'usage du frontispice passe par un renouvellement au XIX^e siècle, avec l'invention de nouvelles modalités de reproduction des images qui ont abouti à la photographie. C'est une époque où «toute une rhétorique de l'image se met en place, faite d'emphase et de répétition, de tension et de simplification, et dont le développement accompagne l'édition et la lecture de grande diffusion» (Kalifa 2001:56). Ainsi, explique Jusserand, «une reproduction exacte d'un portrait authentique permet aux lecteurs de faire, en quelque manière, la connaissance physique de nos grands écrivains.» La connaissance par l'image est une connaissance sensorielle plus proche de ce que Jusserand avait l'intention de faire éprouver à ses lecteurs («resserrer les liens et ranimer la tendresse qui nous unissent à notre passé

littéraire»). Le renforcement de la «communauté imaginée», du lien qui existe entre tous les membres de la société passe non seulement par le partage d'une mémoire commune, mais aussi par le partage d'expériences de lecture communes, comme celles des images des grands écrivains du passé.

L'image de l'écrivain qui allait figurer sur la page en regard avec la page du titre est très importante pour Jusserand comme on peut le voir dans un échange épistolaire avec Gaston Paris quand ils devaient résoudre le problème d'un volume où justement ils n'avaient pas d'image puisque aucune image de l'écrivain en cause n'existait. Il s'agit de François Villon, et Jusserand, qui était à l'époque ambassadeur à Copenhague, offre à Gaston Paris quelques options pour combler le manque de portrait de Villon: «si vous ne trouvez pas le cloître St. Benoît et que Montfaucon vous déplaît, je vous signale comme alternatives possibles: 1) une statue de Villon érigée (que je crois) square Monge, à côté de Polytechnique. Sans doute ce n'est pas son portrait mais cela fait partie de l'histoire de sa renommée [...]. 2) Reproduire une vue du cimetière des Innocents. Le Carnavalet possède un tableau [...]». Finalement, le volume *Villon* apparaît avec une image représentant de «jeunes gens et clercs du temps de Villon» tirée du manuscrit 17 de la Bibliothèque Nationale et, dans une note additionnelle, l'auteur Gaston Paris présente toutes les options qu'il a eues et les raisons de son choix: comme tous les portraits existants étaient «de pure fantaisie», «fictives ou erronés», images «passe-partout», en désespoir de cause il s'était rabattu sur une représentation du temps, qui assurait par son ancienneté au moins l'authenticité d'un rapport avec l'époque pour le lecteur.

Le recours au portrait-frontispice apparaît aussi dans les textes par des références que les auteurs font pour argumenter leurs propos. Ainsi, Gaston Boissier, dans son livre sur Madame de Sévigné

Seul, le pastel de Nanteuil, qu'on a reproduit en tête de cet ouvrage, paraît être d'une authenticité incontestable; mais il a l'inconvénient de représenter la marquise quand elle n'était plus jeune. C'est une bonne figure, large, animée, souriante, où se reflètent la bonhomie et l'intelligence, mais ce n'est pas tout à fait une jolie femme. On ne

peut s'empêcher d'être surpris, en la regardant, qu'elle ait eu tant d'adorateurs. (Boissier 1887: 3)

Et, si on avait encore besoin de voir quelle était l'importance de ces portraits pour les hommes de l'époque, il suffit de voir que même dans le compte-rendu d'un volume de la collection, le dernier, celui écrit par Jusserand lui-même sur Ronsard, le jeune Albert Thibaudet se réserve une grande partie de l'article pour commenter les différentes images de Ronsard qui existaient et le choix qu'avait fait l'auteur pour le frontispice du livre. Cela en dit long sur le rôle des représentations des écrivains dans un discours sur la littérature à une époque où elle n'était pas encore entrée dans l'âge textuel. D'ailleurs, Isabel Archer, l'héroïne du roman de Henry James, ne dit-elle pas choisir ses livres sur le critère de la présence de l'image-frontispice?

Réception

Les études sur la réception qui ont vu un essor considérable dans ces dernières décennies (notamment avec les travaux de Jauss et Iser pour le domaine de la littérature) ont dû répondre à un défi qui n'apparaissait pas dans les recherches antérieures: quelles sources peut-on employer pour rendre compte de l'appropriation, toujours plurielle et différente, des produits culturels? Où peut-on identifier les traces concrètes, quantifiables, analysables d'une réception qui, par définition, est personnelle et unique avec chaque récepteur? L'étude des «textes-source» peut se révéler utile, mais quand on arrive dans une situation comme celle décrite par Michel de Certeau, où toute réception, tout acte de consommation constitue à son tour une nouvelle création, la tâche devient presque impossible.

Dans ce contexte, la réception de la collection des «Grands Ecrivains Français» et donc, du discours canonique qu'elle propose, peut être vue de trois points de vue: le premier est celui qu'on pourrait appeler «l'accueil institutionnel» et relève de la reconnaissance que la collection acquiert dans le champ littéraire, le deuxième est celui des tirages et des ventes; qui donnent une idée de

l'accueil fait par le grand public, et le troisième est celui qui est le plus évident, la réception critique, par les recensions et les comptes-rendus des spécialistes.

La reconnaissance institutionnelle de la collection de Jusserand est visible lorsqu'en 1894, sept ans après la publication du premier volume de la série, l'Académie Française lui offre la médaille du Prix Botta, un prix qui n'était d'habitude accordé qu'à des ouvrages individuels. La justification de cette distinction relève de l'importance que le jury reconnaît à l'entreprise de Jusserand: «Cette importante publication ne rentrait pas entièrement dans les conditions du programme, mais elle méritait un témoignage particulier d'estime et de sympathie. L'Académie le lui donne en décernant une médaille d'honneur à son directeur, M. Jusserand, qui lui a consacré tous ses soins.» Ce prix de l'Académie fait passer Jusserand et sa collection par «l'épreuve de la grandeur» (N. Heinich) et le directeur de la collection n'oubliera pas de rappeler dans les volumes suivants, à la fin du texte de présentation, ce prix qui le mettait au rang des producteurs (et des produits) culturels d'élite.

La deuxième possibilité d'évaluer le succès de l'entreprise de Jusserand est le tirage et le nombre d'éditions de chaque volume. Le contrat prévoyait un premier tirage à dix mille exemplaires, mais beaucoup des volumes ont vu plusieurs éditions. Parmi eux, le volume le plus vendu est la monographie de Gaston Boissier sur Madame de Sévigné. Publié le premier dans la collection, en 1887, le livre a vu jusqu'en 1914 8 éditions, ce qui lui a valu selon les mémoires de Jusserand 27 000 exemplaires, «ayant autant de lecteurs que les romans». D'autres volumes ont eu eux aussi plusieurs éditions comme le *Musset* d'Arvède Barine (6 éditions avant la Grande Guerre), le *Victor Hugo* de Mabillean et le *Pascal* de Boutroux (5 éditions).

Les chiffres des ventes sont aussi un indice pour les écrivains qui ont eu le plus grand succès auprès du public. La réussite de *Madame de Sévigné* est assez étonnante si on pense que les écrivains les plus controversés dans les textes d'histoire littéraire étaient Voltaire, le symbole des Lumières, et les grands classiques du XVII^e comme Molière, la personnification du bon sens gaulois, Corneille qui symbolisait la bravoure de la nation française et Bossuet, «le

représentant» de la pensée religieuse et absolutiste (Compagnon 1983, Jey 1998). De possibles explications pour la fortune de *Madame de Sévigné* chez les lecteurs de ces décennies avant et après 1900 peuvent être l'image qu'on s'est fait d'elle tout au long du XIX^e siècle, celle d'une mère modèle qui avait les conseils les plus sages pour sa fille ou le développement de l'enseignement pour les jeunes filles qui marque la période où le livre a été publié. Mais le fait reste comme un exemple de la différence qui peut exister entre les modèles canoniques qu'on essaie d'imposer par en haut, qu'ils appartiennent au canon laïc ou au canon religieux de la littérature, et les options des récepteurs, du public, qui ne répond pas toujours selon les mêmes critères et aux mêmes questions.

La dernière source pour évaluer la réception de la collection est aussi la plus évidente: les articles et les comptes-rendus qui expriment les opinions des critiques et des historiens de la littérature sur telle ou telle monographie. C'est une réception qui se situe du côté des spécialistes et on pourrait deviner que, la collection n'ayant pas de visée philologique ou scientifique, les opinions n'ont pas été tout à fait favorables. Ainsi, le jeune critique Albert Thibaudet dans un numéro de la *NRF* de 1913, traitant de manière assez condescendante la collection dans un article sur le dernier volume de la série, le *Ronsard* de Jusserand:

Ces monographies sommaires sont un peu inégales, et je ne serai pas embarrassé pour y signaler quelques rédactions écolières qui ne valent absolument rien. Le *Victor Cousin* de Jules Simon était pourtant un merveilleux départ. M. Jusserand, lui, a écrit un des plus agréables volumes de sa collection et, sur Ronsard, le livre d'un lettré, d'un honnête homme. (Thibaudet 1938: 18)

Les remarques de Thibaudet son aussi le signe de l'entrée du discours sur le passé littéraire dans un âge de spécialisation et l'histoire littéraire, avec sa critique des sources et ses fiches, était la seule discipline qui avait le droit d'en parler. En même temps, l'époque des grandes entreprises collectives comme celle de Jusserand était passée, la maison Hachette inaugurant avant la Guerre une collection similaire cette fois confiée à un seul historien, devenu un

des plus importants aussi par les livres qu'il avait publié chez Jusserand, Emile Faguet.

L'opinion de Thibaudet a été partagée aussi par ses successeurs, au XX^e siècle, qui se sont plu à ignorer le projet de Jusserand («la mort de l'auteur» rendait impossible de penser la littérature comme une succession de grands écrivains) ou à critiquer les monographies sans opérer l'historicisation nécessaire, tout en travaillant à l'ombre d'un panthéon que Jusserand aussi avait contribué à créer. En utilisant des suggestions venues non seulement de l'histoire littéraire mais aussi de l'histoire du livre et de la lecture, et de l'histoire de la culture de masse, ces quelques pistes de recherche que cette contribution propose essaient de voir la littérature et l'existence du canon littéraire dans une autre lumière que celle «canonique» qu'on jetait d'habitude sur le passé.

Sources

Correspondance de Ferdinand Brunetière, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, NAF 25041.

Correspondance de Gaston Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, NAF 24 444.

Contrats de publication de la maison Hachette, V 215, 274, Archives Hachette, Institut Mémoire de l'Édition contemporaine.

Boissier, G. 1887. *Madame de Sévigné*. Paris: Hachette.

Brunetière, F. 1898. *Manuel d'histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.

Jusserand, J.J. 1913. *Ronsard*. Paris: Hachette.

Jusserand, J.J. 1933. *What me befell*. London: Constable & Co.

Lanson, G. 1894. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.

Paris, G. 1901. *François Villon*. Paris: Hachette.

Thibaudet, A. 1938. *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard.

Bibliographie

- Charle, C. 1992. Le temps des hommes doubles – *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39, Paris: Société d'histoire moderne et contemporaine.
- Chartier, R. 2009 (1998). *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel.
- Compagnon, A. 1983. *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*. Paris: Seuil.
- Collini, S. 1991. *Public Moralists, Political Thought and Intellectual life in Britain, 1850–1930*. Oxford: Clarendon Press.
- Jey, M. 2008. The Literature of the Enlightenment, An Impossible Legacy for the Republican School. – *Yale French Studies*, 113.
- Jey, M. 1998. *La littérature au lycée, invention d'une discipline (1880–1925)*. Paris/Metz: Celded.
- Kalifa, D. 2001. *La culture de masse en France, 1860–1930*. Paris: La Découverte.
- Kijinski, J. 1991. John Morley's "English Men of Letters" series and the politics of reading – *Victorian Studies*, 34.
- Korsten, F.M.J. 1992. The English Men of Letters series, a monument of late-victorian literary criticism. – *English Studies*, 6, pp. 503–516.
- Prochasson, C. 1999. *Paris 1900, Essai d'histoire culturelle*. Paris: Calmann-Levy.
- Sewell, W. 2002. *Logics of history, Social theory and social transformation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Young, R. 2009. *An American by degrees: the extraordinary lives of French Ambassador Jules Jusserand*. McGill-Queens University Press.