

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire, histoire de l'art, archéologie

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

Contrefaçon dans l'édition littéraire à aux XVI^e et XVII^e siècles : étude de la pratique autour d'un corpus de livres anciens de la Bibliothèque municipale de Lyon.

Lucie Ponticelli

Sous la direction de Dominique Varry
Professeur des universités à l'École nationale supérieure des sciences de
l'information et des bibliothèques (Enssib).

Remerciements

Je remercie Mr Varry de m'avoir enseigné la bibliographie matérielle.

Je remercie le personnel du Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon pour leur aide précieuse et leur disponibilité.

Je remercie enfin mes proches pour leur soutien et leurs encouragements. Je remercie en particulier ma mère, Laura et Amandine pour leur patience et leur relecture attentive.

Résumé :

Ce travail aura pour but d'étudier la contrefaçon par l'étude d'un corpus de cinq livres contrefaits portant des adresses lyonnaises. Ces livres sont conservés dans les collections du Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon et sont issus de la littérature française et plus particulièrement de la poésie et du théâtre.

Descripteurs :

Littérature française – Théâtre – Poésie – Bibliographie matérielle – Contrefaçon – XVIe siècle – XVIIe siècle

Abstract :

This work will aim to study by studying a corpus of five pirated editions edited in Lyon. These books are selected in the collections of the Municipal Library of Lyon and come from French literature and especially poetry and theater.

Keywords :

French literature – Theater – Poetry – Physical bibliography – Piracy – sixteenth century – seventeenth century

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

Sigles et abréviations	7
Introduction : définir la contrefaçon	9
La littérature française renaissante autour de deux genres : théâtre et poésie	13
1. Entre théâtre... ..	13
1.1. Historique : comédie et tragédie à la Renaissance	13
1.2. Pierre Corneille et <i>Othon</i>	20
1.3. Les œuvres de Molière	23
2. ... et poésie	27
2.1. Historique : la poésie à la Renaissance	27
2.2. Louise Labé, « La Belle Cordière »	32
2.3. Pierre de Ronsard	34
Contrefaçon et édition littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles	37
1. Origines et développement de la contrefaçon du livre français et plus particulièrement lyonnais.....	37
1.1. Les origines du faux	37
1.2. Le phénomène de la contrefaçon éditoriale en expansion	39
2. Hiérarchie et pratique dans le monde des imprimeurs-libraires	40
2.1. Portraits et pratiques des contrefacteurs	40
2.2. La contrefaçon d'un point de vue juridique : le régime des privilèges ..	44
2.3. Droits d'auteur ou « la propriété littéraire » dans l'édition littéraire ..	45
Etude autour d'un corpus de contrefaçons lyonnaises conservées à la Bibliothèque municipale de Lyon	47
1. Présentation du corpus et méthodologie de recherche	47
1.1. Présentation du corpus étudié.....	47
1.2. Méthodologie de recherche suivie	50
2. Etude du corpus	53
2.1. <i>Othon</i> de Pierre Corneille	53
2.2. <i>Les Œuvres de Monsieur de Molière et Georges Dandin</i>	55
2.3. <i>Les Euvres</i> de Louise Labé	59
2.4. <i>Les Œuvres</i> de Pierre de Ronsard	61
Conclusion.....	65
Sources	67
Bibliothèque municipale de Lyon	67
Sources comparatives	68
Bibliothèque municipale de Lyon	68
Bibliothèque nationale de France	68
Bibliographie.....	71
Histoire du livre	71
Histoire de la littérature	72
Catalogues et répertoires	73
Bibliographie matérielle	74
Webographie	74
Annexes	77
Annexe 1 : Notices bibliographiques	79
Bibliothèque nationale de France	81
Annexe 2 : Photographie des sources et des sources comparatives	83

Table des illustrations 105
Table des matières 107

Sigles et abréviations

BmL : Bibliothèque municipale de Lyon

BnF : Bibliothèque nationale de France

INTRODUCTION : DEFINIR LA CONTREFAÇON

Le thème de la contrefaçon est un sujet récurrent dans l'histoire du livre qui a bien souvent désemparé les historiens. Dans ce travail, nous aborderons cette question d'un point de vue historique sous différents angles. Nous spécialiserons en premier lieu notre travail en nous concentrant sur des livres contrefaits issus de la littérature théâtrale et poétique. Nous aurons en tout cinq œuvres – conservées dans les collections du Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon – de Pierre Corneille, Molière, Louise Labé et Pierre de Ronsard. Pour la période, nous traiterons de l'histoire du livre et de la littérature aux XVI^e et XVII^e siècles. Enfin, nos éditions portant des adresses lyonnaises, nous aborderons la contrefaçon à Lyon dans notre historique de la pratique.

Pour aborder le sujet de ce mémoire – la contrefaçon dans le monde de l'édition littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles –, il faut bien comprendre la définition même du mot. Le terme « contrefaçon » vient du mot *contrefaire* venant lui-même du latin *contrafacere* qui signifie « imiter ». Le *Dictionnaire encyclopédique du livre* définit la contrefaçon comme une « reproduction frauduleuse, par imitation, d'une œuvre de l'esprit (ou d'un produit manufacturé, etc.) au préjudice de son auteur, de son créateur ou de son producteur »¹. Le mot « contrefaçon » a pendant un moment rivalisé avec celui de « contrefaçon » pour désigner l'action. L'expression exacte utilisée pendant l'Ancien régime pour le résultat de la pratique était « livre contrefait ». Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière définit plus particulièrement le terme utilisé dans le domaine de l'imprimerie : « imprimer un livre, une image, un dessin pour frustrer l'auteur du droit du privilège qu'il a obtenu de le faire imprimer tout seul »². Définition qui se rapproche de celle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

« *Contrefaçon* », f.f., *terme de librairie*, qui signifie édition ou partie d'édition d'un livre *contrefait*, c'est-à-dire imprimé par quelqu'un qui n'en a pas le droit, au préjudice de celui qui l'a par la propriété que lui en a cédée l'auteur ; propriété rendue publique et authentique par le Privilège du Roi, ou autres lettres du Sceau équivalentes. »³

Quant au *Dictionnaire de l'Académie française*, il met l'accent sur l'aspect frauduleux de la chose : « terme de négoce qui se dit de la fraude qu'on fait en contrefaisant ou l'impression d'un livre ou la manufacture d'une étoffe au préjudice de ceux qui en ont le droit et le privilège »⁴.

Lors de son intervention au colloque de Dijon sur la contrefaçon du livre du XVI^e au XIX^e siècle (1988)⁵, Silvio Corsini nous rappelle l'évolution de la

¹ FOUCHE Pascal, PECHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, Tome I*, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2002, p. 633.

² *Idem*.

³ MOUREAU François, *Les Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988, p. 7.

⁴ FOUCHE Pascal, PECHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, Tome I*, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2002, p. 633.

⁵ Colloque s'étant tenu à Dijon et dont le compte rendu a été publié dans : MOUREAU François, *Les Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988.

définition et de la terminologie du mot. En effet, à son origine, la contrefaçon désignait « toute réimpression concurrente d'un ouvrage quel qu'il soit » alors qu'aujourd'hui on comprend par l'usage du terme « l'idée d'imitation d'une marque de fabrique »⁶. Cette dernière définition inclut la notion d'illégalité sur le plan juridique. Mais il ne faut pas oublier que sous l'Ancien régime, la contrefaçon n'était pas toujours considérée comme un délit condamnable – comme nous le verrons dans notre développement⁷. A l'histoire de la pratique s'ajoute aussi l'approche du livre. Celui-ci peut en effet être considéré comme un simple produit manufacturé, comme un texte d'auteur, une œuvre, une unité bibliographique. Selon telle ou telle approche, la contrefaçon ne peut donc pas être abordée de la même manière. De nos jours, faute de pouvoir s'accorder sur une définition universelle, la contrefaçon se voit attribuée plusieurs sens créant une multitude de concepts.

Dans la notion de contrefaçon, il faut aussi prendre en compte celle du faux. Etant issu du latin *falsum* qui signifie « faux, mensonge », de *fallere*, « tromper, abuser », le *Dictionnaire encyclopédique du livre*⁸ le définit d'une part comme un « objet, livre, document produit par copie à l'identique ou contrefaçon d'un original et présenté frauduleusement comme authentique ». D'autre part, un faux peut également être un « objet, livre, document fabriqué en conformité avec le style d'une époque et présenté frauduleusement comme authentique et contemporain de ce style » – cette dernière définition pouvant s'apparenter au pastiche⁹.

D'un point de vue purement juridique, la contrefaçon est une impression effectuée sans l'autorisation du détenteur des droits de copie de l'œuvre. Ce droit est donc à inclure dans notre définition en tant que droit de propriété. Le droit de copie est réglé par le régime des privilèges qui sont délivrés par le roi. Selon la réglementation, un livre produit à un certain endroit peut être considéré ou non comme une contrefaçon – c'est pour cela que beaucoup de livres ont été imprimés à l'étranger pour éviter l'inconvénient du privilège.

La contrefaçon peut finalement se présenter sous plusieurs termes – contrefaçon, faux, édition pirate, furtive ou subreptice, réimpression illégale, etc. – et elle n'est pas uniformément définie par les spécialistes de l'histoire du livre. En partie à cause de l'évolution des réglementations juridiques dans le domaine, aux qualités parfois étonnement bonnes de certaines éditions contrefaites, la contrefaçon reste un sujet ardu à traiter. Pour aborder notre sujet, nous devons retenir ces aspects de définition. Tout d'abord, la question de l'entrave au privilège est essentielle puisque toutes nos sources ont fait l'objet d'une telle autorisation. Il faudra aussi prendre en compte les volontés des auteurs car ils travaillent en général avec un imprimeur en particulier. Enfin, l'aspect du livre sera à retenir puisque les contrefaçons, nous le verrons plus tard, ne ressemblent pas toujours aux impressions originales.

⁶ Les citations sont tirées de MOUREAU François, *Les Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988, p. 19.

⁷ Voir 2. Contrefaçon et édition littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles (p. 37).

⁸ FOUCHE Pascal, PECHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, Tome I*, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2002.

⁹ Imitation ou exercice de style sans intention de fraude.

Le but de ce mémoire est d'étudier la pratique de la contrefaçon pendant la période de la Renaissance sur l'édition littéraire en particulier. Nous définirons grâce à ce travail les points qui seront à retenir en matière d'histoire du livre sur les publications contrefaites des quatre auteurs traités ici.

Pour cela, nous aborderons l'étude de nos sources sous trois aspects. Il faudra dans un premier temps contextualiser les œuvres avec d'une part une histoire de la littérature – et plus particulièrement du théâtre et de la poésie à la Renaissance – et d'une autre part avec une histoire de la contrefaçon. Il s'agira sur ce dernier point de comprendre comment les réseaux de la contrefaçon fonctionnaient en France et quelles étaient les réglementations mises en place à cette époque. Mais nous traiterons aussi plus précisément de la contrefaçon d'œuvres de littérature – tout en restant spécialisés sur les ouvrages de théâtre et de poésie français. Enfin, nous passerons à l'étude de la contrefaçon par la bibliographie matérielle en expliquant tout d'abord notre méthodologie de recherche pour ensuite effectuer une expertise sur chacune de nos sources.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE RENAISSANTE AUTOUR DE DEUX GENRES : THEATRE ET POESIE

1. ENTRE THEATRE...

1.1. Historique : comédie et tragédie à la Renaissance

1.1.1. *La Pléiade dans l'histoire du théâtre*

La Pléiade est un mouvement important pour la littérature de la Renaissance. La majorité des membres de ce mouvement sont issus de la poésie. Aussi, en matière de théâtre, c'est Jodelle que nous pouvons retenir. Il représente en quelque sorte le fer de lance de la Pléiade en ce qui concerne les œuvres dramatiques.

D'un point de vue chronologique, tout commence avec Dorat qui, même s'il n'a publié aucune œuvre dramatique, laisse une place importante au genre dans ses leçons. Celles-ci ont eu un impact important notamment pour deux de ses élèves : Jean-Antoine de Baïf et Pierre de Ronsard. Ce premier, bon helléniste, a étudié des textes grecs pour en faire des traductions. Il s'est également intéressé aux comédies latines dont il a aussi réalisé quelques traductions. Parmi tous les poètes du courant de la Pléiade, Baïf est certainement celui qui a écrit le plus d'œuvres dramatiques. Quant à Ronsard, il a toujours porté un grand intérêt au théâtre. Il a particulièrement effectué des imitations à partir des tragédies grecques. Si l'on se base sur les études qui ont été faites sur ses théories, il suit l'avis des théoriciens et des dramaturges de son temps en affirmant que la tragédie et la comédie doivent avoir un but moral. Il fait aussi partie des écrivains de cette époque qui ont emprunté des expressions et des comparaisons au domaine théâtral : comme par exemple l'image du monde semblable à un théâtre où chaque personne vit selon la Fortune.

Sur Jodelle, nous pouvons commencer par soulever le fait qu'il est le premier auteur français à avoir fait jouer une comédie et une tragédie à l'antique, en France et en français. Contrairement à la comédie (ce genre était considéré comme mineur avant Molière), c'est la tragédie de *Cléopâtre* (1553) qui lança son succès et la réapparition du théâtre antique.

Comme Jodelle, les autres auteurs tragiques ont emprunté aux textes issus du courant de la Pléiade – qui a donc eu une grande influence sur le théâtre tragique même si celle-ci ne s'est pas vraiment étendue au genre de la comédie.

1.1.2. La comédie : des origines au XVII^e siècle

Selon Petit de Julleville dans son *Répertoire du théâtre comique en France au moyen-âge*, les comédies se divisent en plusieurs ensembles. Nous allons aborder ceux-ci : les sermons joyeux et les monologues, les farces et les sotties.

Les sermons joyeux commencent à se développer au XV^e siècle pour continuer leur évolution au siècle suivant. Ils composent un des traits principaux du genre comique au théâtre et consistent à parodier des sermons de la messe chrétienne. Cette pratique du sermon joyeux était au départ considéré comme innocente mais deviendra une véritable pratique satirique avec l'intervention des protestants. Les sermons joyeux tirent leurs origines de la Fête des Fous durant laquelle des parodistes récitaient ce qui s'apparentait à un sermon burlesque. Eugène Linthilac retient deux exemples dans son *Histoire générale du théâtre en France*¹⁰ : Gilles de Rome (religieux Augustin et théologien du XIV^e siècle) et Daniel de Paris, prêcheur ayant commenté le « grand trouble de la Vierge »¹¹ lors de la Visitation. Mais l'origine des sermons joyeux pourrait aussi découler des mystères, des miracles et des moralités notamment sur la pratique de se produire sur scène pour les réciter. Ces trois genres sont en fait des types de pièces issus du théâtre sérieux (comprenant les tragédies, les tragi-comédies, les drames bourgeois, les mélodrames et les pièces engagées) pendant lesquelles on avait l'habitude de réciter des sermons en début, milieu ou fin de la pièce. Mais même si les sermons joyeux ont des origines tragiques, il n'en est pas moins qu'ils font partie du genre comique. Cette dernière origine réside dans le contraste entre l'allusion aux textes sacrés et l'accompagnement de discours burlesques allant souvent jusqu'à l'obscénité. Les sermons joyeux se présentent formellement comme un véritable sermon. Le sens du texte est totalement retravaillé pour le dénaturer. Les effets scéniques participent à cela grâce à un vocabulaire latin ou français riche en paradoxes ou faisant sens, assonancé ou équivoque. Les effets dramatiques, eux, ne sont pas égaux à tous les sermons : tout dépend de la volonté de l'auteur de s'en tenir à la tradition ou de se démarquer.

Dans le groupe des facéties traditionnelles, on peut trouver dans un premier temps les facéties cléricales qui sont des litanies dramatiques versifiées aussi appelées sermons goliardiques. *Les grans et merueilleux Faictz du Seigneur Nemo* est le principal exemple de ce type de facétie : ce sermon anonyme fait louange de la puissance de Saint-Nemo résistant même à Dieu. L'origine de ce texte vient de l'*Odyssée* d'Homère où Polyphème poursuit Ulysse sous le nom de *Personne* – *Nemo* signifiant *Personne* en latin. Dans un deuxième temps, on trouve les sermons farcesques comme le *Sermon de Billouart* de Jehan Molinet, poète et chanoine de Valenciennes ou le *Sermon de l'Endouille* dont nous ignorons l'auteur.

Les fondements du monologue dramatique ne sont pas aussi clairs que ceux du sermon joyeux. Nous nous baserons donc sur les hypothèses qu'a avancé Eugène Linthilac dans son ouvrage sur le sujet¹². On pourrait supposer en premier

¹⁰ LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome II, La comédie, Moyen-Âge et Renaissance*, Genève : Slatkine reprints, 1973.

¹¹ *Idem*, p. 149.

¹² LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome II, La comédie, Moyen-Âge et Renaissance*, Genève : Slatkine reprints, 1973, p.158.

lieu que le monologue dramatique découlerait du sermon joyeux. En effet, si l'on ôte la division en différents points du sermon et le texte, on obtient un simple monologue. Mais la deuxième hypothèse semble plus plausible aux yeux de notre auteur : dans des petites pièces en vers récitées en public et traitant des mœurs d'alors, on retrouve deux thèmes fondamentaux que l'on retrouve aussi dans le monologue. Tout d'abord, celui des critiques sur les femmes (bonnes ou mauvaises) ; ensuite, celui du portrait satirique des mœurs et principalement des professions quelles qu'elles soient. Les monologues sont classés en trois groupes dans lesquels on retrouve les trois types de personnages mis en scène par les auteurs : les amoureux, les charlatans et les soldats fanfarons. Dans le premier groupe – dont l'origine vient du lyrisme –, on trouve les monologues où l'acteur nous raconte ses sentiments personnels qui sont en général le résultat de ses peines de cœurs. Le second groupe concerne l'acteur charlatanesque qui fait la démonstration de son savoir-faire à l'auditoire ; on peut imaginer une influence des petits spectacles populaires de rues. Enfin, le troisième groupe met en scène un acteur nous contant ses aventures dans un contexte d'immédiateté (le personnage revient tout juste de l'épopée qu'il raconte au public). Le monologue a longtemps partagé le succès avec la farce sur la scène publique ; mais il retournera aux représentations populaires de rue où le public lui restera encore fidèle jusqu'au XVIII^e siècle. Finalement, le monologue fera son entrée dans les salons avec un nouveau public issu de la bourgeoisie.

Attardons-nous maintenant sur les farces et les sotties. Ces dernières étaient habituellement jouées par les sots – aussi appelés les Enfants-Sans-Souci – qui formaient une confrérie joyeuse parisienne jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Dans la sottie, le ton farcesque et satirique est élevé à un degré plus élevé. De plus, ce type de pièce se résume à une sorte d'annonce, un passage d'acteurs burlesques sur scène au début ou pendant une représentation pour quelques instants seulement. La sottie se divise en deux catégories. Dans la première se trouve les sotties courtes jouées par des comédiens professionnels qui faisaient office de simples divertissements et que l'on pouvait assimiler aux parades du XVIII^e siècle des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Cette première catégorie est celle qui correspond le plus aux origines de la sottie ; car en effet, elle viendrait des fatrasies¹³. La seconde catégorie des sotties comprend celles qui étaient jouées par les clercs ou les membres des sociétés joyeuses. Elles étaient proches du style de la moralité et se distinguaient de la farce par les costumes des acteurs et le degré du discours satirique utilisé (qui était plus important dans la sottie). Mais même s'il existe ces différenciations, la sottie est considérée comme une farce ou une morale jouée par des sots.

Pour en venir aux origines de la farce, nous commencerons par souligner l'étymologie du mot : *farce* vient du latin *farsa* qui veut dire *farcir*. Rien de moins clair pour expliquer que la farce s'intégrait dans le spectacle en suivant le modèle du mystère ou de la morale ou en se mêlant totalement au genre. La farce appartient aussi sur certains points au genre dramatique. Où commencent ses origines ? Nous avons relevé des hypothèses sur ce point¹⁴. Dans un premier temps, on peut retenir l'influence du monologue qui peut se justifier par le nombre d'acteurs. Lors des représentations des farces, il était parfois de coutume qu'un

¹³ Genre littéraire apparu au XIII^e siècle issu de la poésie qui consistait en un ensemble de pièces satiriques.

¹⁴ LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome II, La comédie, Moyen-Âge et Renaissance*, Genève : Slatkine reprints, 1973, p.200.

seul acteur jouait sur scène en se travestissant d'une scène à l'autre pour jouer plusieurs personnages. Sur le principe, cette pratique a donc attiré au monologue puisqu'un seul acteur se retrouve face au public. L'orientation dramatique de la farce vient en partie de cette influence. Ces similitudes d'un genre à l'autre se caractérisent aussi par le type des personnages qui est à peu près le même dans les deux cas (et même dans celui des sermons joyeux dont nous avons traité plus tôt) : les fiancés et maris anxieux, les fanfarons, les valets. Une autre question se pose sur l'origine de la farce : pourrait-elle découler des fabliaux dont sont issus notamment les monologues ? Il serait peu probable de l'affirmer mais cela peut rester une hypothèse selon Eugène Linthilac¹⁵. Ces textes n'ont pas été vraiment représentés sur la scène théâtrale ; seuls ceux à connotation dramatique ont pu trouver leur place dans le domaine.

Avec la farce, il faut bien sûr aborder la satire. Car, en effet, c'est par la comédie que cette dernière s'exprime. Les farces satiriques peuvent donc être classées selon cet aspect. Premièrement, nous avons les pièces traitant du mariage et de ses maux lesquelles s'accompagnent de celles contant quelques mésaventures conjugales. Ensuite, viennent les pièces abordant la question des métiers et des diverses conditions. Il ne faut pas oublier les farces où il est question de politique. Finalement, il faut retenir que la farce était un excellent moyen de peindre le tableau de la société de l'époque : on abordait à cette occasion les mœurs ou encore le caractère des hommes.

Pour poursuivre l'histoire de la comédie en France, il nous faut maintenant aborder l'apparition de la comédie régulière. Son expansion a été orchestrée par le courant de la Pléiade, jugée nécessaire pour donner un second souffle au théâtre dans l'époque moderne comme en témoigne le manifeste de 1549 :

« Quant aux Comédies et Tragédies, dit du Bellay à bon entendeur, si les Roys et les Républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces et Moralitez, je seroys bien d'opinion que tu t'y employasses ; et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sçais où tu en doibs trouver les archétypes. »¹⁶

Les archétypes évoqués ci-dessus sont en fait les comédies antiques comme celles de Térence et de Plaute. Celles-ci ont déjà été lues et étudiées par les clercs du Haut Moyen-âge. Mais ce sont les humanistes qui ont permis, par leurs traductions et commentaires de textes antiques, à ces comédies d'avoir une réelle influence sur le théâtre de l'époque moderne. On commence alors à définir clairement le genre comique si peu défini pendant le Moyen-âge. Après cette mise au point, il faut suivre cette définition dans la pratique. Pour établir comment imiter la comédie définie, des théories ont été écrites. Des auteurs lettrés ou des humanistes comme Jodocus Badius expliquent que la comédie doit présenter la condition privée et civile avec comme personnages des gens de condition moyenne. D'autres définissent une théorie de la comédie où l'« on traite les amours et les ravissements des vierges et pucelles »¹⁷ qui sera réutilisée dans la tradition italienne. Enfin, J. C. Scaliger dans la *Poétique* établira trois

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem*, p.273.

¹⁷ LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome II, La comédie, Moyen-Âge et Renaissance*, Genève : Slatkine reprints, 1973, p.276.

caractéristiques de la comédie : une intrigue riche, un dénouement heureux et un style familier. Mais l'influence de ces humanistes français est moindre comparée à celle de nos voisins : les humanistes italiens. Pétrarque est bien sûr le principal inspirateur. Leonardo Bruni d'Arezzo et d'autres lettrés ont suivis les traces de celui-ci pour devenir eux aussi des modèles pour la comédie française. Les italiens prenaient pour leur part comme modèle les textes antiques. Leurs œuvres étant très appréciées et finalement fortement imitées par les auteurs français, ce furent à travers elles que les modèles antiques ont été suivis.

S'ensuit le problème de la représentation. Où la comédie pourrait-elle trouver un public favorable ? Le théâtre comique garda Paris comme une ville de représentation principale avec notamment l'Hôtel de Bourgogne qui était autorisé à jouer toutes pièces ne traitant pas de la Passion du Christ. Mais la comédie régulière se disputait la scène avec la farce et la moralité. Les acteurs de ce nouveau genre ont dû demander hospitalité à la municipalité : leurs représentations eurent lieu dans les collèges, les châteaux ou sur les tréteaux. Une fois encore l'influence italienne est présente. Prenons l'exemple de la représentation de la *Calandra* du cardinal Divizio di Bibbiena par des comédiens florentins en l'honneur du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis à Lyon (1548). La décoration avait été soigneusement réalisée par Nannoccio¹⁸; on y trouvait notamment des statues réalisées par un artiste florentin du nom de Zanobi venu spécialement de la péninsule italienne. Les comédiens ont été suite à cela récompensés généreusement par le couple royal. Dans ces conditions, le style italien dans le domaine de la représentation théâtrale ne peut être autre qu'une référence. Les comédies italiennes pouvaient être *all'improvviso* ou *sostenute*. Dans le premier cas, l'objectif était le simple divertissement alors que dans le second nous avons affaire à des pièces d'un genre soutenu. Les modèles italiens ne se résumaient finalement pas seulement aux textes de comédies mais aussi aux manières de les représenter et par cela aux comédiens.

Le développement de la comédie régulière suit deux phases selon Eugène Linthilac dans son *Histoire générale du théâtre en France*. Elle tente en vain dans un premier temps d'écarter les farces de la scène théâtrale. Son public devient à la suite de cela plus restreint et il faudra attendre le second tiers du XVII^e siècle pour que la comédie régulière connaisse le succès dans le domaine du théâtre.

1.1.3. Les caractéristiques principales du théâtre tragique

Durant le XVI^e siècle, les pièces de théâtre jouées sont issues du Moyen-âge. Mais peu à peu ce sont celles issues du genre latin et grec qui apparaissent. Ce théâtre nouveau est d'abord représenté à l'étranger (et principalement en Allemagne, en Angleterre et en Italie) avant d'apparaître en France. Les traductions sont les premières à se développer vers 1506 ; dans les collèges, on commencera à jouer des tragédies en latin à partir de 1539. Les premières tragédies en langues modernes sont écrites en premier lieu en Italie. La première française est celle de Jodelle, *Cléopâtre*, qui est représentée en 1552. A partir de ce moment-

¹⁸ De son vrai nom, Giovanni Capassini (vers 1510 – vers 1579).

là, les tragédies commencent réellement à s'étendre sur le territoire avec notamment celles de Jacques Grévin (1538-1570) ou de Robert Garnier (1534-1590). Les pièces tragiques imitent de près la tradition antique. Contrairement aux tragédies du XVII^e siècle, celles du XVI^e siècle ne contiennent pas de conflits dramatiques ; elles émeuvent simplement par la misère humaine. Dans *Cléopâtre* de Jodelle, on trouve peu d'action et la pièce s'oriente autour de la mort de Cléopâtre et de son humiliation face à Octavien. Ces pièces s'apparentaient finalement beaucoup plus au type littéraire que dramatique et ne furent très vite jouées que dans les universités et les écoles. Dans *Cléopâtre*, tout le cinquième acte n'est que récit. Comme nous le montre le schéma de *Bradamante* de Robert Garnier, à ces pièces tragiques « littéraires » on introduit souvent des éléments romanesques tirés des romans du Moyen-âge. Dans cette dernière pièce par exemple, il est question de tournoi pour remporter la main de Bradamante, fille de Charlemagne.

Avant l'apparition du théâtre de Pierre Corneille, la tragédie du XVII^e siècle s'inspire de la Renaissance. Elle continue à conter l'histoire de la misère humaine mais tout en mêlant le genre romanesque à la tragédie. Hardy est un bon exemple pour illustrer ce point ; précurseur du théâtre classique, il réussit à insérer de l'action dans le genre théâtral sur la lutte de l'homme contre son destin. *Didon* illustre parfaitement ce tableau. Commencent à se jouer aussi les tragi-comédies, genre issu de l'Italie du XVI^e siècle qui sont, pour résumer simplement, des tragédies qui se finissent bien et dont le sujet est emprunté au genre romanesque.

Quand on parle de dénouement heureux, il est difficile de s'imaginer assimiler la notion avec le genre tragique. Pourtant, elle a connu différentes évolutions dans l'histoire du théâtre. Chez les Grecs, Euripide avait par exemple donné une fin heureuse à quelque unes de ses pièces comme celle d'*Alceste* et d'*Ion*. Chez les latins, on gardera la connotation tragique au dénouement comme le montre bien l'œuvre de Sénèque. Les auteurs des mystères, moralités et miracles choisissent de s'orienter sur la conception du dénouement heureux : leur but est de moraliser, le pécheur est donc puni et le repentant récompensé. Prenons l'exemple de Marguerite de Navarre pour qui ses textes dramatiques – écrits à la suite de la mort des Saints Innocent et de son frère François I^{er} – sont des comédies ; en effet, nous ne trouvons aucune fin tragique mais plutôt un secours des âmes. La tragédie humaniste, elle, suit les traces de celle du monde gréco-latin. Ils accentuent de plus les effets pathétiques en créant des dénouements incluant de nombreuses victimes. Plus on s'oriente sur la tragédie baroque, plus cet effet pathétique se renforce. D'autre part, certains dramaturges protestants et catholiques se servent du théâtre comme un instrument de propagande ; dans ces pièces, le dénouement sera donc heureux.

Les théoriciens du XVII^e siècle suivent le modèle de leurs prédécesseurs qui considéraient que la tragédie devait avoir un dénouement tragique et la tragi-comédie un dénouement heureux. Mais ceci est contredit par diverses raisons. Tout d'abord à cause de la tradition religieuse ; ensuite par la révision des textes anciens ; enfin parce que la tragédie veut supplanter la tragi-comédie en imitant son déroulement – c'est le souhait du public de voir le héros survivre à la fin de l'histoire. Ce désir est mis en relation avec les théoriciens classiques qui, cherchant à faire une morale, décidaient d'écrire une fin dénuée de tragédie pour récompenser la vertu.

Un bon exemple du passage de la « tragédie tragique » à l'installation du dénouement heureux : Pierre Corneille. Celui-ci avait commencé par écrire des pièces en suivant l'exemple de Sénèque pour ensuite passer aux comédies de façon plus indépendante. Quand il reprendra l'écriture de tragédies, on remarquera cette indépendance dans l'évolution de ses fins avec des pièces comme *Polyeucte* ou *Cinna*.

1.1.4. Les unités au théâtre : plus particulièrement l'unité et la pluralité de lieu

La règle des trois unités au théâtre est apparue à la fin du XVI^e siècle et est discutée jusqu'au début du siècle suivant. Elle implique l'unité d'action (que l'intrigue posée soit unique), l'unité de temps (que l'action se déroule en vingt-quatre heures) et l'unité de lieu (que cette action ait lieu à un endroit unique). Cette règle est défendue principalement par Chapelain et par d'Aubignac en France. Nous développerons le dernier point : l'unité de lieu qui a connu quelques évolutions à la Renaissance.

Quand on parle de mise en scène au théâtre, on doit notamment aborder la question de l'unité de lieu mais aussi la pluralité. Il existe trois catégories de lieux scéniques : l'unité de lieu absolue, l'unité complexe et la pluralité de lieux. Le décor successif au théâtre nous vient des drames romantiques (par exemple ceux de Shakespeare) et des opéras mais on trouve des traces de leur présence au XVI^e siècle à l'Hôtel de Bourgogne sous le règne de Louis XIII. Ils étaient utilisés dans les tragédies humanistes et dans les grands mystères. Pendant longtemps, le décor du théâtre était réduit à son strict minimum voire parfois inexistant.

La pluralité de lieux était dominante dans la représentation des mystères dont les scènes pouvaient se dérouler sur différents lieux éloignés les uns des autres. Lorsque l'on s'attarde sur les farces et les sotties, on se rend compte que nous avons moins de renseignements sur le type de représentations. Ce qu'il faut retenir dans ce cas, c'est que les comédiens itinérants devaient voyager avec le moins de bagages possible ; le décor devait donc être réduit à son strict minimum. Pour le décor des tragédies et des comédies jouées à la Renaissance, nous pouvons nous reporter aux gravures qui illustrent les ouvrages de Serlio et de Vitruve. Pour la tragédie, on représentait des palais sur plusieurs étages en perspective ; pour la comédie, il était question de maisons bourgeoises. Les lettrés ne faisaient pas de voyages en Italie pour s'inspirer de ces deux artistes mais ils portaient un grand intérêt aux constructions antiques et plus précisément aux théâtres et aux amphithéâtres. On trouve aussi des décors successifs dans la représentation de pièces tragiques ; prenons par celle d'*Antigone* où nous avons des lieux vagues comme « en-dehors des portes de la ville ».

Les auteurs tragiques ont pour habitude de présenter très vite leurs personnages au contraire des lieux. Et quand ils l'indiquent on remarque leur tendance à choisir des endroits neutres comme la rue ou une place. Il peut arriver bien sûr que l'action se déplace à l'intérieur d'un bâtiment (comme le palais par exemple). Cela diffère dans les comédies, les indications de lieu sont plus précises et plus nombreuses surtout. Par exemple, dans les *Contents* de Turnèbe, l'action se

déroule dans la rue devant les maisons des personnages de Louise et Girard. Evidemment, on peut se douter que les représentations à la Cour n'étaient pas les mêmes que celles jouées par les collégiens ou les acteurs professionnels. Peu de documents renseignent sur les détails de ces spectacles de Cour : le décor du château suffisait parfois sinon on demandait à subventionner un autre décor. Les collégiens¹⁹ jouant dans les premiers temps des pièces en latin de Plaute ou de Térence, le décor devait être celui présenté sur les gravures des œuvres. Quant aux acteurs professionnels, ils jouaient différents genres de pièces (comédies, tragi-comédies, pastorales...) et leur décor se résumait donc au minimum.

Avec la représentation d'un mystère s'accordait généralement un système de décors successifs qui, après l'interdiction de ces pièces, continueront d'être utilisés dans les tragédies archaïques. Ce type de décor a aussi eu une influence sur ceux de quelques tragédies protestantes, de tragédies régulières d'après 1580 et de tragi-comédies où l'action comportait plusieurs lieux éloignés. Le décor successif était un moyen très pratique pour le déroulement des pièces du XVI^e siècle : il suffisait d'écartier un rideau ou une toile pour faire apparaître un nouveau décor. Les farces quant à elles sont jouées sans décors ou avec seulement un ou plusieurs rideaux – ce sont effectivement des pièces qui étaient jouées à moindre frais. Dans les tragédies et les comédies régulières, l'auteur respecte une certaine unité de lieu mais de manière la plus large possible puisqu'il arrive que quelques scènes se déroulent à l'intérieur à travers une ouverture (porte d'entrée, rideau). Les acteurs de la *Commedia dell'arte* utilisent comme décor théâtral des rideaux avec deux praticables censés représentés des maisons. Enfin, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne commandaient des décors à des peintres parisiens et conservent la pluralité de lieux des tragédies irrégulières.

La pluralité de lieu sera abandonnée mais certains auteurs continueront d'utiliser une unité complexe, plus précisément une unité de ville. La disposition de lieux de l'action théâtrale varie selon les genres, les époques mais aussi selon les moyens mis à disposition. Enfin, elle varie selon les influences que les pièces reçoivent.

1.2. Pierre Corneille et *Othon*

Seuls les dates et les faits principaux de la vie de Pierre Corneille sont connus. Il est né à Rouen en 1606 et est issu d'une famille de fonctionnaires de petits magistrats. Il fait ses études chez les jésuites de Rouen et est reçu avocat en 1624. Il a gardé cette fonction jusqu'en 1650. Nous savons qu'il commence sa carrière de dramaturge en 1624 avec la représentation de *Mélite*. S'ensuit celle de *Médée* en 1629. C'est en 1636 que sa célébrité est acquise avec *Le Cid* ; succès qui a été longuement discuté par les rivaux de l'auteur. En 1640, Corneille présente *Horace* où les trois règles d'unité du théâtre sont respectées. Il publie en 1660 les *Examens* traitant de ses pièces et les *Discours* sur les règles de la tragédie.

Il épouse Marie de Lamperrière en 1641 et entre à l'Académie française en 1647. Pierre Corneille était souvent de passage dans la capitale afin de participer

¹⁹ Les élèves du Collège.

entre autre à des cercles littéraires. Il abandonne le théâtre en 1652 suite à l'échec de sa tragédie, *Pertharite*. Mais il revient quelques années plus tard avec la tragédie d'*Œdipe* qui connut le succès en 1659. Il continua d'écrire des tragédies ; cependant son œuvre ne fut plus reçue avec autant d'enthousiasme et Corneille eut du mal à se mesurer aux nouveaux auteurs comme Racine qui commençait à dominer la scène du théâtre. C'est suite à l'échec de la pièce *Suréna* en 1674 que Pierre Corneille abandonne définitivement la profession. Ses pièces continuent cependant à être jouées. Il meurt en 1684 deux ans après la publication de ses œuvres complètes (1682).

Dans le genre tragique, Pierre Corneille a occupé et occupe encore une place importante. Outre la tragédie, la comédie et la tragi-comédie, il a écrit des comédies héroïques comme *Don Sanche*, *Pulchérie* et des pièces à machines²⁰ d'où naîtra l'opéra – *Andromède*, *La Toison d'or*.

Contrairement à la tragédie antique, la tragédie cornélienne est connue pour être optimiste. Elle ne sert nullement à terrifier ni à s'apitoyer mais plutôt à s'exalter pour célébrer l'héroïsme. L'auteur cherche effectivement toujours la fin la plus heureuse possible. La particularité des pièces de Corneille réside aussi dans le fait que ses sujets sont toujours plus complexes que dans le style classique. Tout d'abord, l'auteur porte plus d'attention aux sujets de ses œuvres qu'aux caractères. Il a un goût particulier pour les beaux sujets tels que les conflits, les intérêts d'Etat, etc. Dans ses pièces, on accorde une grande place à la psychologie, à la mise en œuvre du héros. La Bruyère écrivait que Corneille décrivait les hommes « tels qu'ils devraient être ».

Le « moi » est dominant dans le théâtre cornélien. Cela a souvent été expliqué par une raison aristocratique : le fait de se faire valoir et le goût de distinguer sont des caractéristiques qui font l'idéologie et la manière d'être d'une classe de ce type.

On parle d'héroïsme dans l'œuvre de Corneille ; parlons donc aussi de gloire. Car c'est ce qui anime essentiellement ses héros. Du point de vue psychologique, c'est l'orgueil qui prédomine et qui gouverne le personnage. Mais il est rare qu'un héros promeut son orgueil au contraire de la gloire. Comme le souligne Paul Bénichou dans son article²¹, la gloire est « comme le masque et le cothurne des tragiques grecques » dans le langage du théâtre cornélien. D'où vient l'héroïsme cornélien ? Certaines analyses proposent la source du mouvement néo-stoïcien du XVI^e siècle, d'autres démontrent une influence de Descartes ou encore des jésuites. Mais n'ayant déclaré aucune appartenance à une école philosophique particulière, Corneille reste un auteur dont l'inspiration n'est pas déterminée.

« C'est cette éducation et cette vie qui expliquent pour une part ce qu'il y a d'honnête, de robuste dans son théâtre, et ce goût d'éloquence, de discussion oratoire »²²

Son art ne ressemble pas à celui de Molière, de Hardy ou de Racine. La vie de bohème n'est pas caractéristique de son style ; au contraire, sa condition

²⁰ Pièces de théâtre accordant une grande importance aux mises en scène spectaculaires.

²¹ BENICHOU Paul, « CORNEILLE PIERRE (1606-1684) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-corneille/>

²² MORNET Daniel, *Histoire générale de la littérature française*, Paris : Larousse, [ca 1945], p. 71.

d'avocat a orienté son art de sorte que son discours et ses arguments étaient parfaitement ordonnés.

C'est sur *Othon* que nous nous attarderons dans ce travail. Cette pièce a été jouée pour la première fois à Fontainebleau le 31 juillet 1664 par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. L'étendue du succès n'est pas connue mais la publication en librairie est annoncée le 16 février 1665 par le *Journal des savants* : « Il suffit de dire que cette pièce est de M. Corneille pour en faire concevoir quelque chose de grand. » De même une pièce de Raymond Poisson (alias Belleruche), comédien à l'Hôtel de Bourgogne, intitulée *L'Après-souper des auberges* fait en quelque sorte la promotion d'*Othon*. Des questions se sont soulevées sur les raisons d'une telle manifestation : était-ce le moyen de relancer un succès ? Cette petite pièce accompagnait-elle celle de Pierre Corneille ? On suppose suite à ceci qu'*Othon* n'a pas eu un succès retentissant. Elle ne sera d'ailleurs pas rejouée à notre connaissance même si au regard de certains aspects, elle représente un tournant dans l'œuvre de son auteur.

Corneille nous apprend lui-même l'origine d'*Othon* : la pièce est tirée du premier livre des *Histoires* de Tacite. Mais il s'est aussi appuyé sur d'autres œuvres pour écrire la sienne. On sait qu'il connaissait *les vies de Galba* écrites par Suétone et Plutarque. Ensuite, J.B. Philippe Ghirardelli – connu et apprécié de notre auteur – avait auparavant présenté *Ottone* (1652). Enfin, l'*Histoire romaine* de Coëffeteau a sûrement dû servir de référence à Corneille.

L'intrigue de la pièce est issue de ce passage de l'œuvre de Tacite :

« Le pouvoir impérial était partagé entre le consul Titius Vinius et Cornelius Laco, préfet du prétoire ; de plus n'était pas en moindre crédit Icelus, affranchi de Galba, qu'il avait gratifié de l'anneau d'or et qu'on se plaisait à appeler Marcianus, de son nom de chevalier. Ces personnages ne s'entendaient pas, et jusque dans les affaires de moindre importance, ils visaient chacun son but ; depuis qu'il s'agissait de délibérer sur le choix d'un successeur à l'empire, ils se divisaient en deux factions : Vinius était pour Marcus Otho, Laco et Icelus s'accordaient moins pour patronner un candidat déterminé que pour écarter celui de Vinius. D'ailleurs Galba n'ignorait pas l'amitié d'Otho et de T. Vinius ; et d'autre part la rumeur publique qui ne sait rien taire, considérant que Vinius avait une fille non mariée et qu'Otho était célibataire, les désignait déjà comme gendre et beau-père.²³ »

Deux éléments principaux ont été apportés par l'imagination de Pierre Corneille : l'existence de la nièce de Galba, son héritière et celle d'un postulat qui implique que celle-ci passe le pouvoir à son mari. Nombre était les autres combinaisons qui pouvaient être exploitées pour la pièce que ce soit sur le plan politique, dramatique, sentimental. Ceci donne lieu à un nouveau genre de drame : celui de la tragédie politique et matrimonial qui sera caractéristique de l'œuvre de Corneille.

Un des thèmes importants à retenir qui caractérisent la pièce d'*Othon* : les amours du roi. Ce détail replace la pièce dans l'actualité de l'époque. Nous sommes en effet sous le règne de Louis XIV qui avait fait de Madame de La

²³ Tacite, *Histoires*, traduction de Goelzer, éd. G. Budé, livre I, chap. XIII, ouvr. cité dans : COUTON Georges, *Œuvres complètes, Pierre Corneille, Tome III*, Paris : Gallimard, 1987, p. 1490

Vallière sa favorite officielle. Ces histoires ne faisaient pas partie du domaine privé de la vie du monarque. Bossuet avait souligné dans un sermon du Carême que la vertu du roi conduisait le peuple au bonheur et que ses inconduites le conduisaient au contraire au malheur. Suite à ces liens avec La Vallière, les auteurs de l'époque créèrent des débats sur cette affaire. Corneille a fait partie de ce groupe et c'est dans *Othon* qu'il prône l'amour platonique. Mais cette pièce nous présente aussi les différentes vertus dont un souverain doit être possesseur : une allure austère mais accompagnée d'autres vertus humaines et politiques. Le souverain doit vivre comme un homme « normal », en évitant les débauches en société.

Les fonctions et la place du souverain sont de même évoquées dans la pièce en question. Corneille fait allusion au problème politique en vogue de l'époque : le roi arrivera-t-il à gouverner seul ? A cela la pièce d'*Othon* fixe les rôles des ministres et du roi ; les premiers ne seront qu'exécutants. Les ministres d'*Othon* veulent l'empêcher d'accéder au pouvoir pour ne pas être relégués à ce rôle. C'est pourtant ce qu'il se passera en France : Louis XIV décidera de se décharger d'un premier ministre après la mort de Mazarin. Finalement, Corneille félicite le roi à travers sa pièce de ne pas se laisser influencer par ses ministres et de gouverner son pays sans se laisser gouverner lui-même.

1.3. Les œuvres de Molière

De son vrai nom, Jean-Baptiste Poquelin, Molière naît à Paris en 1622. Son père, tapissier de profession, était au service du roi et tenait une boutique aux Halles. Il espérait voir son fils prendre sa succession mais après ses études au collège de Clermont avec les jésuites, celui-ci se détourna de cette carrière pour former une troupe de comédiens. Molière étant issu d'études de famille aisée, il a étudié le droit et connaît bien l'Antiquité classique. Bien que cette formation n'est pas été approfondie, sa connaissance est riche. Mais tout ce qu'il a pu apprendre, il l'a appris durant son parcours « et c'est très probablement la vie qui l'a formé, plus que les livres. »²⁴

Alors que sa destinée était toute tracée en tant que tapissier, Molière a choisi la profession de comédien – ce qui revenait à se damner pour l'époque. Un choix donc scandaleux, hasardeux qui le mènera à la cour du roi. Son éducation s'est principalement faite durant ses voyages en province. On ne sait pratiquement rien de cette période de sa vie si ce n'est qu'il représentait des pièces avec sa troupe – l'Illustre-Théâtre se constitua en juin 1643. L'originalité de son œuvre et du personnage lui-même réside dans ces itinérances et dans la découverte d'un monde plus vaste que le monde parisien.

Les débuts de la troupe n'ont pas été prometteurs puisqu'elle fit faillite et le jeune Molière, endetté, fut emprisonné en 1645. Sorti de prison, notre auteur réitère un essai en province en alliant sa troupe avec une autre. Molière joue dans plusieurs villes de France (comme Toulouse, Carcassonne, Nantes, Narbonne, Agen, Lyon...) des comédies, des tragédies et surtout des farces. C'est en 1650,

²⁴ MORNET Daniel, *Histoire générale de la littérature française*, Paris : Larousse, [ca 1945], p. 104.

lorsqu'il est choisi pour être le chef de troupe que ce jeune comédien décide de prendre le nom de Molière. L'objectif de la troupe restait de retourner à Paris ; chose faite le 24 octobre 1658 où ils jouèrent devant le jeune roi Louis XIV. La troupe prit le nom de « Troupe de Monsieur ». Le roi mis à leur disposition dans un premier temps la salle du Petit-Bourbon puis celle du Palais-Royal où Molière joua jusqu'à sa mort. Il épouse en 1662 Armande Béjart – une des comédiennes avec qui il avait créé sa première troupe. Sa situation prestigieuse est donc évidente. Il connut cependant quelques déboires comme l'hostilité des Comédiens du roi, des dévots, des médecins et des marquis. Mais protégé par le roi, Molière créa plusieurs divertissements pour la cour où il fut très souvent invité à se représenter. Il meurt en 1673 d'une longue maladie.

La vie de Molière nous permet de mieux comprendre son œuvre tout comme ses influences. Ses lectures représentent une part importante dans son œuvre. Ses premières farces sont fortement influencées par la *Commedia dell'arte*. D'autres pièces sont empruntées au registre italien comme *L'Etourdi* et *Le Dépit amoureux* qui reprennent le modèle de la *commedia sostenuta* avec des intrigues souvent romanesques en cinq actes et en vers. *L'Avare*, lui, reprend un sujet de *l'Amphitryon* de Plaute ; Térence a inspiré *L'Ecole des maris* ; le *Don Juan* s'inspire des modèles italiens et espagnols ; quelques emprunts sont faits aux conteurs et romanciers d'Italie, de France et d'Espagne. Molière s'inspire même de ses contemporains comme Boisrobert ou Rotrou (ce dernier cas étant en quelque sorte une tradition de l'époque, les sujets exploités par l'un pouvant l'être par tous).

L'originalité de Molière réside effectivement dans les caractères de ses personnages. Ce que l'on retient principalement c'est qu'ils sont le reflet de la vie contemporaine de l'auteur. Par exemple, les personnages de Tartuffe ou Don Juan sont les portraits des dévots (exemple que nous développerons plus tard). Les pièces sont aussi parfois inspirées de la vie même de Molière : dans *Le Misanthrope* il est question de ses rancunes envers les femmes ; dans *Le Malade imaginaire* ce sont les médecins qui sont visés. Finalement, les pièces de Molière illustrent la réalité de la vie avec des personnages que l'on retrouve dans d'autres œuvres mais surtout dans la réalité. Tartuffe, Harpagon (*L'Avare*), etc. sont des personnalités types de la littérature. C'est avec *Les Précieuses ridicules* que le succès de Molière débuta. Cette farce est une pièce en un seul acte avec une intrigue simple : un mauvais tour joué à deux personnages sots. Molière montre ici son style : il va plus loin que le ridicule pour pousser jusqu'à la caricature de la société. Avec ses nouvelles farces comme *Sganarelle* ou le *Cocu imaginaire*, une autre caractéristique de son théâtre apparaît : la mimique. C'est par ses gestes que le personnage parvient à exprimer ses émotions.

Le style de Molière a beaucoup été discuté et on lui reprochait son jargon et son galimatias²⁵. Mais cette écriture prend tout son sens quand les mots et leur sens sont replacés dans le contexte du XVII^e siècle et surtout lorsqu'on les assimile à la verve comique de Molière. Tout l'art de Molière réside dans cette écriture : elle nous raconte des histoires parfois dramatiques sur un ton comique qui rappelle que

²⁵ Charabia.

« la vie, même si elle est au fond mauvaise, a du moins des apparences d'exubérance et de bonne humeur. »²⁶

Nous présenterons par la suite les œuvres principales de Molière afin de bien cerner le contexte et le type de littérature de nos sources.

1.3.1. *L'Ecole des femmes*

Avec *L'Ecole des femmes*, Molière parvient à un aboutissement : la signification morale de la pièce n'est plus au second plan mais elle s'affirme totalement devant le public. Bien que sa pièce reste traditionnelle à certains niveaux comme les éléments romanesques, notre auteur se démarque de la tradition en prenant parti sur un sujet déjà connu de la Renaissance : celui d'une image de la femme d'un autre idéal qui était bien acceptée d'un côté mais totalement rejetée d'un autre. Molière met en scène une jeune âme qui se libère de la routine et de « l'ancienne morale » tout en conservant l'aspect comique propre à son travail. *L'Ecole des femmes* devra bien sûr faire face au scandale qu'engendra cette prise de position auprès surtout des dévots et des défenseurs de la vieille morale. En réponse, Molière fit jouer le 1^{er} juin 1663 *La Critique de l'Ecole des femmes* et le 18 et 19 octobre 1663 *L'Impromptu de Versailles*.

1.3.2. *Tartuffe et Don Juan*

Les dévots étaient donc les opposants principaux à l'œuvre de Molière et c'est pour cela que l'auteur décida que le dévot pouvait être sujet à sa comédie. Son but avec *Tartuffe* n'était pas de combattre la religion ni les croyances mais plutôt de dénoncer les attitudes des dévots devenus de plus en plus nombreux depuis 1630. Lorsque Molière voulut jouer sa pièce, le patronage de Louis XIV ne vint pas ; l'archevêque de Paris avait été averti et cinq jours après sa première représentation à Versailles le 12 mai 1664, la *Gazette* annonça que *Tartuffe* ne serait plus jouée. Il fit une nouvelle tentative qui n'aboutit pas le 5 août 1667. C'est finalement le 5 février 1669 que la pièce fut jouée et qu'elle connut le succès – alors que la reine-mère, principal appui des dévots, était décédée.

C'est aussi la religion qui inspire en partie le personnage de Don Juan à Molière. L'inspiration principale vient en effet de pièces italiennes et espagnoles pour en faire une œuvre de fantaisie pure.

²⁶ MORNET Daniel, *Histoire générale de la littérature française*, Paris : Larousse, [ca 1945], p. 108.

1.3.3. *Le Misanthrope*

Le Misanthrope est une satire de la société dans laquelle vit Molière. Encouragé à peindre le tableau de celle-ci, il réunit dans sa pièce tous les traits caractéristiques de la société contemporaine : les marquis, les coquettes, les dévotes. L'auteur s'identifie à son personnage principal, Alceste. Ce dernier observe, juge et s'indigne mais finit par renoncer à exprimer ce qu'il pense. *Le Misanthrope* est considéré comme « la plus humaine des pièces de Molière »²⁷.

Il écrira bien sûr plusieurs autres comédies après *Le Misanthrope* mais dont le nombre reste peu important comparé à celui des farces (*Le Médecin malgré lui*), des comédies à l'italienne en trois actes (*Les Fourberies de Scapin*), ou encore les comédies-ballets pour lesquelles notre auteur a le plus d'attrance : *L'Amour médecin*, *Mélicerte*, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Le Malade imaginaire* et *Georges Dandin*.

1.3.4. *Georges Dandin*

Georges Dandin (ou *Le Mari confondu*), cette comédie écrite en prose et se composant de trois actes, est issue de la farce traditionnelle. Elle a été jouée en 1668 lors d'une fête organisée à Versailles. Pour cette pièce, Molière trouve la thématique de l'homme trompé par sa femme dans la farce *La Jalousie du Barbouillé* et dans le *Décameron*. De nouveau dans l'œuvre de Molière, la critique sociale est présente. Georges Dandin, cherchant à prouver que sa jeune épouse le trompe verra son piège se retourner contre lui. Avec cette comédie-ballet, on est témoin cette fois-ci d'un thème qui se veut plutôt tragique. La moralité de cette pièce est exprimée par le personnage principal lui-même :

« Georges Dandin. – Ah ! je le quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède ; lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. »

Les pièces de Molière traitent de la réalité : il fait la satire des ridicules de son temps en s'inspirant de personnages réels pour créer ses personnages de théâtre – par exemple, selon certains témoignages, M. de Pourceaugnac aurait réellement existé. Il agit dans la continuité de l'enseignement de l'Humanisme en se servant du théâtre pour illustrer les principes de la morale.

²⁷ ADAM Antoine et SIMON Alfred, « MOLIÈRE (1622-1673) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/moliere/>

2. ... ET POESIE

2.1. Historique : la poésie à la Renaissance

2.1.1. La rhétorique et l'école marotique

Au commencement de la période de la Renaissance, les historiens s'accordent pour dire qu'au lieu d'une redécouverte de l'Antiquité, on assiste à un approfondissement de la culture de cette époque. En ce qui concerne la poésie, c'est encore une fois grâce à l'influence de la tradition italienne que les artistes vont se réunir autour de Clément Marot (1496-1544) pour participer à ce qui sera une mutation d'une grande importance pour l'histoire de la littérature.

Les auteurs du début du XVI^e siècle sont peu connus ; on retient principalement les noms de : Jean Lemaire de Belges, Pierre Gringore, Jean Marot, Jean Bouchet et Guillaume Cretin – un des maîtres de Clément Marot. Ces personnalités de la poésie ont contribué à perpétuer la tradition poétique des années précédentes. Ils exerçaient majoritairement sous la coupe des princes qu'ils célébraient tout comme la gloire de Dieu pour rappeler les exigences du Salut aux fidèles. La plupart des grands auteurs de cette période commencent leur succès avec le concours des puits²⁸. Parallèlement à cette production de poésie religieuse, la morale fait aussi son entrée dans le genre. S'ensuit donc des productions allégoriques qui suivent le modèle du *Roman de la Rose* par exemple ; on choisit une vertu que l'on personnifie pour la mettre en scène. *Le Temple d'honneur et de vertus* de Jean Lemaire (1504) en est l'exemple le plus connu. Cette fiction se compose d'un récit poétique en prose du songe d'Aurore et d'une description d'un monument entouré de statues féminines incarnant chacune une vertu (Prudence, Justice, Espérance, Raison, Religion et Equité) qui s'animent et prennent la parole chacune leur tour pour glorifier ce qu'elle représente. La poésie allégorique se place comme l'apogée de la rhétorique et permet de mettre en valeur les talents de l'auteur.

En effet, les derniers rhétoriciens du début du siècle présentent une très bonne maîtrise en matière de création poétique. Cette poésie suit peu à peu des formes définies par des manuels comme l'*Art de rhétorique* (1493) de Molinet, suivi des *Arts de la seconde rhétorique* (début du XVI^e siècle), et *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri datant de 1521. Parmi ces poésies rhétoriques, on trouve : la ballade, forme de prédilection du genre, qui s'attaque à toute sorte de sujets ; le chant royal pour le cadre marial ou celui des concours des puits – évoqué plus tôt – ; et le rondeau, genre lyrique sur un ton galant qui a contribué au succès de Jean Marot, Jean Lemaire de Belge et Guillaume Cretin. Avec ceux-ci se développent d'autres genres de la poésie rhétoriques qui ne suivent aucun schéma particulier : les déplorations et plaintes, les panégyriques, les épithalames, les blasons, les monologues, les doctrinaux et les

²⁸ Concours de poésie organisés annuellement dans plusieurs villes (en Flandres, Normandie, Hainaut ou Picardie) en l'honneur de la Vierge.

épîtres. C'est par le travail de la rime que s'exprime l'essentiel de la création des auteurs d'alors. Le but était d'élaborer des rimes de plus en plus sophistiquées : on limite le nombre de rimes dans un même poème pour développer le retour aux mêmes syllabes en fin de vers et les homophonies²⁹. Ceci devient la tendance la plus en vogue dans la poésie renaissance. Les derniers rhétoriciens resteront fidèles à des rimes complexes et la multiplication des homophonies en début et fin de vers.

La génération qui suit hérite donc du style poétique des rhétoriciens dont elle va s'inspirer. Clément Marot est un des représentants de cette nouvelle poésie. Il suivra les traces de ses prédécesseurs jusqu'à la mort de son père – Jean Marot – voir même après. Cet héritage se ressent parfaitement dans *L'Adolescence clémentine*, recueil rassemblant ses œuvres de formation, où Marot montre aussi une certaine indépendance par rapport à ses modèles. Cette œuvre marque le premier pas pour perpétuer l'esthétique des poètes rhétoriciens avec l'usage de la ballade (Villon), le rondeau (Jean Marot) ou le chant royal (Guillaume Cretin). Mais même si son *Adolescence* forme une des principales œuvres de ce qu'on appelle la Grande Rhétorique, Clément Marot participe aussi à l'expansion de l'Humanisme. Charmé par la culture antique, notre auteur accompagné d'autres artistes comme Jean Lemaire de Belges ou Octavien de Saint-Gelais s'applique à vulgariser et promouvoir celle-ci. Une nouvelle fois, son recueil de *L'Adolescence clémentine* est un bon exemple de cette inspiration : par l'ouverture sur une traduction d'une églogue de Virgile ou encore par l'imitation du style bucolique. A tout cela s'ajoute une fois de plus l'influence italienne sur la poésie humaniste avec quelques imitations de Pétrarque entre autre. Mais elle n'est pas à considérer comme trop importante car les poètes de cette époque éprouvent aussi une volonté d'indépendance au style italien.

L'école marotique marque l'importante influence esthétique que la poésie renaissance a connu de la part de Marot. Bien que son travail ait eu un impact majoritaire sur quelques poètes mineurs, il influença grandement ces contemporains issus généralement de milieux érudits ou populaires. Les invectives dont a été l'objet Clément Marot ne freinent en aucun cas son prestige ; au contraire, son entourage l'aide à fuir, continue à lui écrire, l'accueille même lors de son retour en France³⁰. Marguerite de Navarre est un des exemples qui nous permet d'illustrer l'inspiration que produit le traduit de ce poète tout comme son frère, François I^{er}. Celle-ci est effectivement une des personnalités à prendre sous sa protection les artistes humanistes accusés parfois d'hérésie. Toute comme Marot, elle traite dans ses œuvres du sentiment amoureux mais aussi de méditations spirituelles en prenant pour modèle les traditions de la poésie médiévale.

²⁹ Identité phonique entre plusieurs formes linguistique.

³⁰ Engagé dans les luttes religieuses de son temps, Clément Marot s'est attiré la critique de la Sorbonne pour avoir pris parti pour une réforme de l'Eglise. Il est arrêté et emprisonné en 1526 pour avoir « mangé du lard en carême ». C'est lors du retour de François Ier (emprisonné aussi lors de son arrestation) en France que le poète sera libéré. Avec l'affaire des Placards et la répression qui s'ensuit en 1534, Marot finit par quitter le royaume. Il ne reviendra en France que pour un temps puisqu'il s'exile de nouveau suite à la traduction des Trente Psaumes en 1541.

2.1.2. *La poésie lyonnaise autour de Maurice Scève*

Toujours sous le règne de François I^{er}, il nous faut aborder le sujet de la poésie lyonnaise. La ville de Lyon peut être considérée comme la ville du rayonnement intellectuel et de la prospérité économique de la Renaissance. L'absence de parlement et d'université facilitait le développement de nouveaux courants que ce soit dans le domaine religieux ou littéraire – avec l'Humanisme. En effet, sous constante influence italienne, les humanistes lyonnais sont les mieux placés pour faire circuler les influences d'outre-mer. Avec Pétrarque, ce sont les relectures de Platon qui projettent le renouveau de la poésie et surtout celui de la poésie lyrique. Entre autre, nombreux sont les artistes qui étaient de passage à Lyon pour faire imprimer leurs œuvres comme Rabelais ou Jean de la Fontaine ; ce qui influença aussi fortement les auteurs lyonnais de la Renaissance.

C'est dès 1544 que la ville de Lyon devient un des centres principaux de la poésie emblématique et didactique. Mais elle se distingue principalement par l'expansion de la poésie amoureuse représentée par Maurice Scève, Pernette du Guillet ou encore Louise Labé. Ces auteurs font tous partie de l'Ecole lyonnaise, un des courants les plus en vogue à la Renaissance et représenté par Scève. Ce dernier est considéré comme le principal précurseur du groupe par La Pléiade. Notre poète est entre autre le premier à présenter un recueil de poésies pétrarquistes ce qui illustre parfaitement son inspiration et son inclination pour la culture poétique italienne. Il obtient une place de précurseur par l'originalité dont il fait preuve dans son écriture : sa poésie se présente à la fois comme érudite mais aussi sentimentale et audacieuse dans sa syntaxe et son style.

C'est avec d'autres poètes humanistes lyonnais de son entourage que se formera l'Ecole lyonnaise. Dans ce groupe de même influence pétrarquiste et marotique, on trouve notamment comme membres : Louise Labé, Claude de Taillemont, Pontus de Tyard ou encore Guillaume des Autels.

Les poètes lyonnais ont beaucoup participé à l'essor de la poésie pétrarquiste en France et se sont servis de modèles pour mieux se mettre en valeur et proclamer leur originalité. Avec leur intervention, la poésie renaissante a connu un renouveau dans son style, dans son vocabulaire jusqu'à atteindre une forme érudite et philosophique. C'est vers 1560 que la poésie lyonnaise commencera à connaître un léger déclin.

2.1.3. *La poésie du XVII^e siècle*

Au siècle suivant, les textes de poésie sont abondants – sûrement en partie à cause du climat de tension qui règne sur la France à cette période. Les artistes tentent de palier à ce climat par des textes toujours plus variés par lesquels leurs ressentis face à la situation s'expriment. Les fonctions de la poésie vont en se développant pour devenir de plus en plus multiples : moralisatrice et servant la foi, lyrique, mais aussi toujours marquée par le style pétrarquiste. Cette multitude de genres poétiques influe sur les habitudes de lectures. Les recueils individuels laissent place à d'autres recueils plus « divers » dont les auteurs sont en fait des

collectifs et qui ne présentent aucune thématique particulière. La poésie connaît donc un certain déclin au début du XVII^e siècle si l'on se fie au fait qu'aucun courant important ne prend la suite de La Pléiade et qu'aucun artiste ne se démarque autant que Clément Marot ou Pierre de Ronsard. Cela n'empêche pas les artistes de garder pour modèle ces derniers.

Peu à peu, d'autres courants poétiques apparaissent tout de même dans la continuité et face au lyrisme du siècle précédent. Tout d'abord le néo-pétrarquisme est représenté notamment par Philippe Desportes qui commence son ascension à la fin du XVI^e siècle. Le néo-pétrarquisme est une poésie de cour héritée de la poésie de Pétrarque et de la rhétorique utilisant principalement l'oxymore, l'hyperbole et l'antithèse. Héritage de la Renaissance, ce genre de poésie amoureuse se développe avec la poésie pastorale elle-même encouragée avec le roman pastoral inspiré par la redécouverte du roman grec et courtois et du genre bucolique. De ce dernier genre on retient l'auteur Honoré Urfé (1567-1625) qui a écrit notamment le roman de *L'Astrée*. Ce roman illustre bien le type de textes de cette période : entre poésie amoureuse et bucolique qui relatait les histoires sentimentales de bergers dans un cadre utopique. Mais le néo-pétrarquisme possède aussi son revers de médaille avec un aspect plus sombre dont on retient par exemple des auteurs comme Pierre Motin – dont les poèmes amoureux sont publiés entre 1609 et 1630 dans des recueils collectifs – ou Etienne Durand – ses *Méditations* étant publiées en 1611 et dédiées à la muse du ciel, Uranie. Dans cette dernière œuvre, le discours amoureux s'accompagne d'images macabres qui rendent un sentiment d'horreur de cruauté qui caractérise la poésie baroque du XVII^e siècle et qui nous renvoie à ce qu'exprime aussi la poésie d'Agrippa d'Aubigné (les *Tragiques*). Ces poètes baroques réussissent à proposer une tout autre image de l'esthétique poétique qui s'illustrera principalement dans la poésie anglaise mais qui sera peu à peu remplacée par le Classicisme jusqu'à l'apparition du Romantisme.

Avec le genre tragique arrive aussi celui de la satire et avec elle ce qu'on appelle la poésie libre. En opposition avec le néo-pétrarquisme et un style tendu et perfectionniste, les auteurs satiriques choisissent un style très libre que ce soit dans leur ton, dans leur verve, et tout cela nous amène à une création assez fantaisiste. Du Bellay est un des inspirateurs du genre satirique. La satire du début du XVII^e siècle se développe dans un premier temps dans les milieux nobles avec une connotation moralisatrice. Elle dépeint aussi les mœurs de l'époque tout comme la comédie au théâtre dénonce les ridicules. Dans les années 1610 les satires représentent la tendance comique du « néo-platonisme noir ». Des satiriques tels que les normands traduisent dans leurs œuvres une portée politique qui s'ajoute à celle moralisatrice. Les auteurs sont principalement issus du milieu de la bourgeoisie ou de la petite aristocratie ; leurs textes sont produits pour dénoncer les dysfonctionnements que rencontre la France à cette époque.

Apparaît enfin le libertinage qui résulte de la forte influence de Malherbe dans l'écriture très libre en vogue au XVII^e siècle. La poésie libertine est un genre pratiqué dans la poésie de cabaret par les auteurs satiriques mais aussi par les conteurs italiens – Boccace ou l'Arétin. Le terme de libertinage renvoie à la notion d'affranchissement de l'homme. Dans le domaine poétique, il est synonyme de modernité avec comme modèle Malherbe. Le but étant de laisser de côté l'écriture savante pour se concentrer sur un langage plus pure, plus naturel. Théophile de Viau est un des précurseurs principaux du libertinage ; il va même plus loin que Malherbe en ce qui concerne l'expression personnelle et l'assujettissement des modèles anciens.

Dans le second quart du siècle, ce sont les poètes marinistes qui renouvellent la poésie baroque avec une nouvelle esthétique utilisant des descriptions détaillées qui nous amène à rapprocher leur poésie de la peinture. Avec Tristan L'Hermite et Saint-Amant, les poètes des années 1625 prennent la suite de Théophile de Viau – disparut prématurément – et font naître la poésie concettiste³¹. S'ensuit dans les années 1640 la poésie mondaine qui annonce la prochaine montée du genre classique et le déclin du Baroque.

Le XVII^e siècle se caractérise par le développement d'une société mondaine présente dans les hôtels aristocratiques et les salons bourgeois. Ce nouveau public amène les auteurs à délaisser le style antique plus réservé aux érudits pour se concentrer sur le travail d'une littérature moderne plus accessible à tous. Sachant que ces nouveaux lecteurs sont majoritairement des dames qui sont moins familières des textes antiques tels que les appréciaient les humanistes, le théâtre d'intrigue, le roman d'analyse et les petits genres lyriques représentent les genres poétiques en émergence à cette période. Le modèle suivit reste celui de Malherbe avec la volonté de créer des textes aux tons plus légers et parfois même dénués de vers pour favoriser la prose. L'utilisation d'un ton assez libre dans la poésie mondaine témoigne d'une volonté d'adopter une attitude libertine et ouverte sur les nouveaux modes de vie et respectant tout de même l'autorité politique. Cette poésie de divertissement revisite le genre poétique de l'époque de Clément Marot – un ton enjoué, le badinage. La poésie mondaine se présente comme ouverte aux influences mais toujours tournée vers l'avenir ; l'esprit de jeu présent dans ce nouveau genre mènera la poésie vers les jeux d'esprit du XVIII^e siècle qui deviendront une marque de fabrique du genre français.

Nous finirons avec le genre de la grande poésie qui s'étend durant tout le XVII^e siècle. Celui-ci se rapproche plus de l'épopée de la poésie mystique et se caractérise notamment avec des poèmes plus longs. La poésie épique ne connaît pas un grand succès au XVII^e siècle, en partie à cause de sa complexité à une époque où le public commence à découvrir le Classicisme. L'émergence des idées rationalistes prend aussi part dans cet échec : on ne s'intéresse plus vraiment aux histoires extraordinaires, au surnaturel ni au merveilleux. La laïcisation de la littérature est une part importante à retenir sur ce point. Le religieux et la théologie se limite dorénavant à leur strict domaine alors que la littérature moderne s'ouvre plutôt au monde « civil ». L'évolution des habitudes de lecture est la dernière raison du déclin du poème épique : celui-ci avait effectivement pour habitude de se réciter chanté alors que le XVII^e siècle prône une lecture individuelle avec des romans en prose.

Le genre s'exprime cependant aussi à travers la poésie mystique et spirituelle. En effet, au XVII^e siècle se développe la poétique religieuse et les poètes mondains finissent généralement par composer des œuvres pieuses. Leur but est de faire usage du style baroque en suivant une rhétorique des images bien particulière jouant sur les quatre sens du récit : le sens littéral, allégorique, moral et anagogique. Cette rhétorique est tirée des Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola. Les auteurs mystiques se placent comme guide spirituel et proposent aux lecteurs une lecture biblique qui pousse à la méditation.

³¹ Genre poétique baroque.

2.2. Louise Labé, « La Belle Cordière »

Les renseignements sur la vie de Louise Labé – à commencer par sa date de naissance – sont très peu connus au vu du peu de documents la concernant. Afin d'effectuer une biographie complète et retraçant les aspects essentiels de sa vie et de son œuvre, nous nous appuyons notamment sur l'ouvrage de Dorothy O'Connor qui a analysé les archives concernant la famille de notre auteure dans sa thèse³². Mais c'est avec l'ouvrage de Madeleine Lazard³³ – regroupant l'étude de plusieurs points de vue – que nous pourrions établir globalement les différentes étapes de la vie et de l'œuvre de Louise Labé. Ses parents, Pierre Charly Labé et Etiennette Robert avait cinq enfants dont elle était la deuxième fille née. On évalue sa venue au monde dans les années 1520 puisque la fratrie serait née entre 1512 et 1523. Quant au lieu de sa naissance, les chercheurs se réfèrent à ses vers pour déduire qu'elle aurait pu venir au monde aux alentours de la ville de Lyon : soit à Parcieu en Dombes soit à Saint-Jean de Thurignieu.

Les recherches sur la famille de Louise Labé commence par le père de celle que l'on a surnommé « La Belle Cordière » : Pierre Labé qui exerçait en tant que cordier à Lyon. Le nom de Labé revient fréquemment dans les registres de la ville puisque la ville de Lyon était un de ses clients principaux entre 1512 et 1548 semble-t-il³⁴. L'essor important de la ville lyonnaise pendant le XVI^e siècle permit à la famille de Louise Labé de vivre de manière confortable. Madeleine Lazard relève plusieurs hypothèses sur l'éducation de notre auteure. Nous en retiendrons deux. La première est tirée de la biographie de Dorothy O'Connor qui souligne l'influence italienne dans la ville de Lyon. Selon elle, Pierre Labé, admirateur de la culture humaniste, aurait offert à sa fille une éducation « à l'italienne ». Ce qui est plus probable, c'est que Louise ait suivi les cours donnés à ses frères puisque l'on favorisait à cette époque l'apprentissage de la lecture et de l'écriture aux garçons. Mais c'est finalement une autre hypothèse que nous retiendrons et qui paraît la plus plausible au regard des pratiques du XVI^e siècle en matière d'éducation : Louise Labé aurait été éduquée dans un couvent et plus probablement dans celui du quartier de la Gela. Cette situation était en effet très courante à la Renaissance en ce qui concerne les jeunes filles. Certaines restaient au couvent pour poursuivre une carrière de religieuse, d'autres étaient simplement admises dans les lieux dans le but d'apprendre le rôle d'une femme de l'époque.

Ses riches connaissances culturelles ne sont pas uniquement issues des programmes d'éducation du couvent. Il était courant de rencontrer dans ceux-ci des femmes érudites qui prenaient le temps d'étudier et de composer des œuvres en langue vulgaire. Il ne serait donc pas étonnant de se dire que c'est ce qui arriva à Louise Labé. C'est peut-être à cette occasion que la jeune Cordière pu s'initier à la langue italienne et au latin. On sait qu'elle apprit la musique et le chant et plus particulièrement le luth qui, dans le milieu poétique renaissant, est l'instrument associé aux sentiments amoureux. Ses lectures vont au rythme des tendances de

³² O'CONNOR Dorothy, *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, Genève : Slatkine, 1972.

³³ LAZARD Madeleine, *Louise Labé, lyonnaise*, Paris : éditions Fayard, 2004.

³⁴ LAZARD Madeleine, *Louise Labé, lyonnaise*, Paris : éditions Fayard, 2004, p. 32.

l'époque. Les librairies mettent en avant les romans d'aventures et c'est le roman sentimental qui s'épanouit avec l'influence de Boccace. Avec l'installation des foires, les échanges érudits se développèrent grandement à Lyon et l'on imagine bien la jeune Louise Labé curieuse et ouverte à ce fourmillement de lectures.

Un autre aspect de la légende de Louise Labé la dépeint comme une guerrière. Ceci fait simplement référence à une autre part de son éducation : celle de l'art de l'équitation doublé d'un enseignement militaire. Cet apprentissage, étant pour le moins insolite pour une jeune fille de cette époque, viendrait de son frère François qui pratiquait le jeu d'épée. Son habileté dans cette pratique a fait naître cette légende qui sera louée dans certaines odes de l'époque et qui mènera même à une supposée présence au siège de Perpignan de 1542. Cette dernière hypothèse est très vite démentie par les registres consulaires comme le souligne Madeleine Lazard³⁵.

Quant à son mariage, on sait que Louise Labé se maria tard pour l'époque : entre vingt et vingt-cinq ans. Son père lui choisit comme époux Ennemond Perrin, lui aussi exerçant comme cordier. Rien ne nous renseigne sur l'entente du couple mise à part le testament d'Ennemond Perrin qui légua tous ses biens à sa femme – ce qui nous prouve que l'union lui apporta une certaine satisfaction. C'est de cette union qu'elle tient probablement son surnom de « Belle Cordière ». Du côté de Louise, aucune trace dans ses écrits ne démontre l'affection qu'elle portait à son mari.

Comme nous l'avons souligné plus tôt, c'est au couvert du quartier de la Gela, et plus précisément de la Déserte, que Louise Labé commença son initiation à la culture littéraire. C'est aussi là-bas qu'elle réussit à être mise en contact avec quelques précepteurs qui lui permirent de faire son entrée dans le monde lettré. Premier nom que l'on retient sur ce point : Jean de Vauzelles qui était aumônier à la Déserte et ami de Maurice de Scève. Certaines études ont pu voir en ce dernier le précepteur de Louise Labé mais le style acquit par celle-ci dément cette hypothèse.

Son style novateur s'inspire d'un nouvel engouement que nous avons rapidement évoqué précédemment : celui du sentiment amoureux dans la littérature. En effet, la poésie amoureuse fait justement son entrée à Lyon avec des précurseurs comme Maurice Scève et l'Ecole lyonnaise. S'ajoute à cela une querelle déjà présente au XIII^e siècle et qui refait surface au XVI^e siècle : celui de la condition des femmes. Nous ne pouvons effectivement pas aborder le sujet de la vie de Louise Labé sans en référer. Des lettrés aborderons la question dans leurs productions jusqu'à la fin du siècle – le débat passa notamment dans l'école marotique. Et c'est le *Courtisan* de Baldassare Castiglione qui est à l'origine d'une telle querelle sur l'image que la femme doit avoir en société. C'est Bertrand de la Borderie qui initie la querelle autour de cette œuvre et principalement sur le chapitre III où il est question de la *Donna di palazzo* (la dame de cour). Louise Labé prend part au débat comme nombre de ses confrères de l'Ecole lyonnaise et d'autres cercles avec le *Débat de folie et d'amour*. La femme prend une place prépondérante dans la poésie amoureuse de la Renaissance. Elle se voit bientôt vouée un culte dans le genre littéraire. Un culte qui tendra vers la théologie comme chez les poètes du *Dolce Stil Nuovo* dont a fait partie Dante par exemple.

³⁵ *Idem*, p. 56.

Tout ce que Louise Labé a acquis, elle l'a obtenu dans les cercles lettrés. Et c'est grâce à ses connaissances que la jeune femme publiera ses œuvres. Le groupe des « sodales » se réunissait chez Guillaume de Scève jusqu'à ce que ce soit Maurice Scève qui prenne la relève du groupe. On suppose que notre jeune auteure s'était liée d'amitié avec ce dernier et que, par conséquent, elle était présente dans ses cercles de lettrés. Des questions sont posées aussi sur la relation de Louise Labé avec Clément Marot sans qu'aucune réponse ne soit sûre. En effet, on peut admettre que les deux artistes aient pu se rencontrer par l'intermédiaire de Maurice Scève ou lors des passages de Marot sur Lyon. Ce dont on peut être sûr, c'est que ce poète a eu une certaine influence sur la poésie de Labé. Elle a aussi pu faire la connaissance de Guillaume des Autels, grand admirateur du travail de Maurice Scève. Malgré toutes les rencontres que Louise Labé a pu faire dans ces milieux lettrés, c'est avec ce dernier qu'elle eut le plus de contacts. Et c'est par Scève qu'elle connut ses autres amis lettrés. Vivant à Lyon comme elle, il a manifesté un grand intérêt pour l'œuvre de La Belle Cordière jusqu'à lui dédié des sonnets dans les *Ecrits à la louange de Louise Labé*. Même si on ne peut prouver que Louise Labé avait un salon, on peut aisément affirmer qu'elle partageait ses écrits en les lisant à ses amis. On peut donc établir une liste des gens qu'elle aurait pu recevoir chez elle avec les signataires de cet éloge : Antoine du Moulin, Antoine Fumée, Pontus de Tyard, Claude de Taillemont, Olivier de Magny ou encore bien sûr Maurice Scève.

La réputation de Louise Labé grandissait donc grandement dans les cercles lettrés lyonnais. En 1554, elle s'attelait à réviser ses textes tout en demandant le privilège pour l'édition ses *Œuvres* – il était parfois courant de demander un privilège avant d'avoir terminé son ouvrage. Dans ces années, des fragments de la poésie de Sappho étaient publiés. La poésie de cette poétesse grecque de l'Antiquité influa sûrement sur Louise Labé qui trouva en elle un modèle antique et féminin à suivre. Elle se présentait alors comme l'héritière d'un genre poétique quelque peu oublié : celui de la poésie lyrique féminine.

En 1555, Louise Labé publie finalement chez Jean de Tournes ses *Euvres* contenant une épître liminaire, un conte en prose, le *Débat de la folie et de l'amour*, trois élégies et vingt-quatre sonnets et vingt-quatre textes d'hommages à l'auteure. Le privilège est placé à la fin de l'ouvrage et daté du 13 mars 1554. Deux tirages ont été faits en 1555, un autre a suivi en 1556 avec une révision de Louise Labé ; la même année, une contrefaçon de cette dernière édition est parue chez Jean Garou à Rouen. La suite de notre étude concernera une autre contrefaçon de l'édition tournésienne de 1556 que nous présenterons plus tard.

2.3. Pierre de Ronsard

Pierre de Ronsard naît dans la campagne vendômoise en 1524. Notre auteur a été dans un premier temps attiré par la carrière militaire ; son père le confie donc au roi François I^{er} en tant que page pour le jeune dauphin qui mourut cependant quelques jours après leur présentation. Il est donc mis au service du troisième fils du roi, Charles et finalement à celui de la fille du roi, Madeleine de France, lors de

son mariage avec Jacques V, roi d'Ecosse. Sa carrière de lettre commence en 1540 quand, devenu sourd, il ne peut continuer sa carrière militaire et diplomate. Ses premiers essais, il les écrits en latin. Son inspiration principale reste la France et surtout le Vendômois même s'il admire l'Antiquité comme ses pairs. A la mort de son père (1544), Pierre de Ronsard décide de suivre la voie littéraire. Il commence par rejoindre Lazare de Baïf et devient précepteur de Jean-Antoine de Baïf. Ce premier étant mort en 1547, le poète va suivre Jean-Antoine de Baïf au collège Coqueret dont Jean Dorat avait pris la direction. Ronsard suit ses leçons sur le monde grec – que ce soit la littérature avec les œuvres de Homère ou la langue. C'est dans ce collège que Ronsard va écrire sa première ode en 1547. C'est dans ces années que Ronsard rejoint la Brigade – qui sera par la suite La Pléiade. Le groupe de jeunes étudiants du Coqueret s'affirme. En 1549, ils publient le premier manifeste de La Pléiade : *La Deffence et Illustration de la Langue française*.

Pierre de Ronsard a commencé par étudier les poètes français qui l'ont précédé et notamment Clément Marot. Mais la poésie de Ronsard, poésie amoureuse, s'inspira surtout des sentiments personnels du poète. Dans ses textes, on rencontre Cassandre – jeune fille qu'il a rencontrée vers sa vingt-troisième années –, également par la suite Macée, Marguerite, Jeanne et Rose. Mais ce qui l'inspira aussi ce sont les femmes fictives comme la Béatrice de Dante ou la Laure de Pétrarque. L'originalité de la poésie de Ronsard réside dans sa philosophie : il ne présente pas simplement une complainte amoureuse mais à travers ses vers il illustre la grandeur de son pays.

Pierre de Ronsard attendît 1550 pour confier son manuscrit aux imprimeurs, bien que son premier recueil fut complet avant. C'est en 1552 qu'il publiera le premier livre des *Amours* suivit des *Hymnes* en 1555. La première édition de ses *Œuvres* sera, elle, éditée en 1560. Dans les *Amours*, notre poète se distingue des autres poètes de son temps – entre autres ceux de l'Ecole lyonnaise – qui imitent les imitateurs de Pétrarque en imitant, lui, Pétrarque lui-même. Dans ce recueil, on peut aussi voir apparaître le premier sonnet régulier³⁶.

Les *Amours* représentent l'apogée du pétrarquisme dans l'œuvre de Ronsard. Mais c'est en 1553 que le poète adopte une nouvelle simplicité avec la *Continuation des Amours* qui se caractérise par trois aspects : l'abandon du pétrarquisme, celui de l'amour pour Cassandre et l'utilisation de l'alexandrin. Dans la *Continuation* apparaît une nouvelle amante, Marie que Ronsard aurait rencontré lors d'un de ses séjours dans la Loire en 1555.

Si l'on se concentre ensuite sur les *Hymnes* (1555), on peut remarquer une volonté de Ronsard de conserver le genre de la chanson amoureuse mais aussi d'encourager à la méditation philosophique. L'inspiration des *Hymnes* ne diffère pas des *Odes* du poète mais on peut noter quelques différences dans la forme : il n'y a pas de strophes, des rimes plates avec une alternance de rime masculine et féminine et l'emploi de l'alexandrin. Avec ce recueil, Pierre de Ronsard affirme aussi son indépendance face aux poètes qu'il imitait dans ses précédentes œuvres.

Avec les *Discours des misères de ce temps* – recueil écrit sur fond de guerre civile –, Ronsard continue de s'exprimer sincèrement au lecteur en montrant sa véritable personnalité. Il se libère au fur et à mesure de ses créations des modèles néo-latins, gréco-latins, etc. Travaillant toujours de mieux en mieux l'alexandrin,

³⁶ Poème de quatorze vers à l'origine du décasyllabe et de l'alexandrin.

avec les *Discours*, notre poète réussit à faire émerger un nouveau genre de poésie : celui traitant de politique sur le ton de la satire.

Dans les années suivantes, Ronsard continuera à explorer les genres poétiques avec la poésie bucolique et élégiaque puis enfin la poésie épique.

Malgré une période touchée par les guerres civiles, Ronsard a donc bien connu le succès et a marqué la poésie de la Renaissance par son originalité et son style toujours en évolution. Il était le poète officiel de la cour de Charles IX, et propagandiste de la politique royale. Avec la mort de Charles IX, Pierre de Ronsard perd ses avantages ; il est remplacé par Philippe Desportes auprès de Henri III. Il meurt finalement à Saint-Cosme en 1585.

CONTREFAÇON ET EDITION LITTERAIRE AUX XVI^E ET XVII^E SIECLES

1. ORIGINES ET DEVELOPPEMENT DE LA CONTREFAÇON DU LIVRE FRANÇAIS ET PLUS PARTICULIEREMENT LYONNAIS

1.1. Les origines du faux

On peut dater l'apparition de la pratique du faux avec l'apparition de l'écriture. Les œuvres n'étant de plus pas autographiées, l'attribution des manuscrits antiques a parfois posé quelques problèmes. Il faudra parfois attendre les expertises de l'époque moderne pour déceler ces faux. Au Moyen-Âge, la copie des manuscrits était largement encouragée dans le but d'effectuer une circulation la plus large possible. Les faussaires acquièrent quasiment un caractère institutionnel et la pratique était si fréquente qu'il est difficile de la chiffrer pour cette période. Ce que l'on peut préciser, c'est que la contrefaçon touche tous les types de textes – juridiques, chroniques, ou généalogiques. La falsification des livres s'est accrue avec l'apparition du statut de l'auteur au Moyen-Âge et celui de l'écrivain au XVIII^e siècle. La fréquence de production de livres contrefaits se développe en fonction des intérêts bibliophiliques.

Les historiens du livre considèrent le XIX^e siècle comme celui de l'apogée du faux. Les faussaires ne se limitent plus seulement à vendre leurs contrefaçons mais ils cherchent aussi à faire de plus en plus de bénéfices ; prenons l'exemple du comte toscan Guglielmo Libri (1802-1869) qui appliquait sur ses manuscrits volés des ex-libris médiévaux pour faire augmenter sa valeur. Loin de se raréfier, la falsification des livres adopte même un caractère industriel au XIX^e (années 1860) ; le clerc Vrain-Lucas (1816-1881) illustre bien cet aspect. On retient de ce dernier environ 26 900 falsifications entre 1862 et 1869, bernant même les plus érudits des lettrés. La découverte de la supercherie à partir de 1867 favorisera l'expansion de sa notoriété au niveau international. Il ne sera d'ailleurs emprisonné que deux ans et s'est vu attribué une amende de 500 francs.

Tout ce que nous venons d'avancer concerne particulièrement l'autographe. Abordons maintenant le sujet qui nous intéresse : la contrefaçon de l'imprimé. Dans ce cas, le livre contrefait se retrouve directement sur le marché et le faussaire cherche à rendre son produit le plus authentique possible et le plus fidèle à l'original en passant outre la protection juridique dont le livre est porteur. La réalisation d'une contrefaçon nécessitant un travail d'une certaine qualité, plusieurs facteurs sont pris en compte. Il faut tout d'abord que le travail soit rentable : soit il y a un commanditaire particulier qui est prêt à payer le prix coûtant, soit il faut que le livre contrefait soit un ouvrage très demandé sur le marché. Aussi les contrefaçons imprimées que l'on retient dans l'histoire du livre sont des imitations d'œuvres considérées comme des monuments sur le plan historique et littéraire – prenons par exemple les écrits de Rabelais, de Molière ou

de Racine. La contrefaçon ne concerne pas seulement les ouvrages complets mais aussi notamment certaines pages – dans ce cas, on aborde la contrefaçon des incunables qui nécessite un travail minutieux (imitation de la calligraphie) et des outils bien spécifique (encre, papier).

Les ouvrages concernés par la contrefaçon sont pour la majorité, des œuvres ayant un bon succès auprès du public et dont l'éditeur détenteur du droit de copie ne peut couvrir toute la demande. Aussi, la pratique de la contrefaçon est souvent considérée dans l'histoire du livre comme la conséquence d'une désorganisation du marché du livre : des presses ne pouvant produire suffisamment pour répondre à la demande, sans compter les difficultés de diffusion à grande échelle. Les contrefacteurs s'immiscent donc dans le circuit commercial avec des ouvrages moins chers. Il est aisé de contrefaire un livre sur un point en particulier : le coût de production. En effet, l'absence de rémunération de l'auteur est un premier aspect à retenir. Les contrefaçons se présentent aussi sous la forme de formats plus petits, avec des lignes de caractères plus resserrées, une qualité de papier moindre et parfois une reliure bon marché – de la basane par exemple.

Les contrefacteurs connaissaient les habitudes d'imprimerie des imprimeurs qu'ils copiaient. Aussi il a souvent été difficile pour les classiques de reconnaître les vrais des faux – certaines contrefaçons pouvaient même être prise comme modèle pour les textes à imprimer. Ce type de contrefacteurs était bien présent dans le monde de l'édition illicite mais il n'était pas le principal. En effet, le coût d'une contrefaçon parfaite était plus élevé et donc moins avantageux. La contrefaçon dite « imparfaite » est donc la plus courante et les imprimeurs qui les réalisent ne s'en cache pas : on trouve sur les pages de titre des expressions du type « sur l'imprimé », « suivant la copie », etc. qui sont suivies de l'adresse de l'imprimeur original. Quant aux textes de privilèges, ils sont souvent repris, parfois de manière humoristique. Il est très rare que le contrefacteur appose sa propre adresse sur la page de titre et on observe fréquemment la présence de fausses adresses.

Magali Vène énumère quatre catégories de contrefaçons au XVI^e siècle ³⁷:

- Les copies non autorisées qui suivent à peu près le modèle d'une édition antérieure qui est protégée ou non par un privilège – cas que nous rencontrons le plus fréquemment dans l'histoire de l'édition.
- Les imitations d'éditions cherchant à tromper le lecteur sans indication de l'imprimeur copié.
- Les contrefaçons affichant sur la page de titre le nom et la marque de l'imprimeur de l'édition originale. Ce type de contrefaçon est rare au XVI^e siècle.
- Les fausses adresses – qui sont des adresses fictives – et les « vraies fausses adresses » – adresses « empruntées » à un confrère.

³⁷ MOUNIER Pascale et NATIVEL Colette, *Copier et contrefaire à la Renaissance, Faux et usage de faux, Acte du colloque organisé par R.H.R. et la S.F.D.E.S., 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon – Sorbonne*, Paris : Honoré Champion éditeur, 2014.

Avec l'évolution de la lecture, viennent différents points qu'il faut prendre en compte : augmentation de la production de livre, changement dans les langues des livres, développement des publications d'écrits politiques, l'évolution des contenus des livres, changements des styles d'écritures et transformation physique du livre (qui devient plus maniable). C'est sur le point du contenu que nous nous attarderons. Effectivement, c'est par cette étude que s'opère aussi celle des contrefaçons et des livres prohibés. La censure entraîne une multiplication de la production d'ouvrages interdits. Il y a trois secteurs qu'il faut retenir : la librairie officielle dirigée par le royaume, la contrefaçon provinciale qui reproduit des livres soumis à un privilège et la production étrangère qui produit des contrefaçons et des livres prohibés.

1.2. Le phénomène de la contrefaçon éditoriale en expansion

Le phénomène de la contrefaçon commence avec une prise de conscience de la part de certains imprimeurs : ils se rendent compte que copier une production nécessite un moindre coût que réaliser soi-même la sienne. Dans son article paru dans le *Bulletin du bibliophile*³⁸, Jean-François Gilmont pose la question de l'utilisation du mot « contrefaçon » dans l'histoire du livre. Il faut, selon lui, prendre en compte deux approches. Attardons-nous dans un premier temps sur l'éthique : on parle de vol du côté de l'imprimeur copié et on aborde de même la malhonnêteté de l'auteur de la contrefaçon. Ce dernier met en avant le service au public pour se défendre : le but étant d'attirer un nouveau public de lecteurs. Prenons pour exemple les copies lyonnaises des éditions d'Alde Manuce³⁹ qui a dénoncé des copies de ses éditions avec ses caractères italiques. On obtient par là un premier exemple de copie contrefaite : une imitation sans indication de l'imprimeur et destinée à tromper le lecteur. Or, d'après Gilmont, on considère qu'il y a strictement contrefaçon lorsqu'on imite aussi la marque de l'imprimeur et que l'on appose son nom sur la page de titre.

Le développement de la contrefaçon est tout d'abord étroitement liée à celle du marché du livre. Ce sont les grandes villes titulaires d'un important réseau de vente qui connaissent une expansion florissante de ce marché. On retient comme exemple Bâle, Anvers, Cologne et bien sûr Lyon. Ces réseaux de vente se construisent avec les différentes relations établies entre imprimeurs-libraires de différentes villes. Ils fonctionnent aussi avec les foires, occasion idéale pour les échanges commerciaux de tous genres (annonces de publications, achat de matériel typographique ou échange d'imprimés).

En ce qui concerne la contrefaçon française, la pratique s'est développée dans les provinces en partie à cause du monopole accordé à Paris pour les

³⁸ GILMONT Jean-François, « Peut-on parler de contrefaçon au XVI^e et au début du XVII^e siècle ? La situation de Genève et d'ailleurs », *Bulletin du bibliophile*, n°1, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2006.

³⁹ Pour plus de détails : PRADEL DE LAMAZE Philippe, *Invention et diffusion de l'humanisme : les contrefaçons lyonnaises des éditions d'Alde Manuce*, Mémoire de DEA, Sciences de l'information et de la communication : évolution et conservation des supports de l'information, Villeurbanne : Enssib, 1995.

privilèges. C'est l'excuse principale que donne les contrefacteurs : la pratique de la contrefaçon leur permet de pallier au sous-emploi des petites presses provinciales. Les centres principaux sont Rouen et Lyon – cette dernière pratiquant la contrefaçon des ouvrages parisiens en collaboration avec les libraires grenoblois. Effectivement, pendant le XVII^e siècle, un autre aspect de la pratique apparaît : celui du partage des privilèges accordés aux provinciaux. La librairie parisienne se trouve être la cible principale des contrefacteurs qui cherchent avant tout un intérêt financier dans l'affaire.

La contrefaçon d'œuvres littéraires se développe généralement pour les mêmes manières que pour les autres domaines d'édition. En France, les exemples les plus représentatifs du fonctionnement de la contrefaçon en littérature sont Molière, ou bien Pierre de Ronsard. Ces auteurs seront plus précisément étudiés dans notre troisième partie sur l'étude de livres anciens provenant des collections du Fonds ancien de la BmL. Aussi, nous nous contenterons actuellement de présenter un contexte général du processus d'édition et de contrefaçon de ces artistes.

A partir du milieu du XVII^e siècle, la ville de Lyon connaît un important déficit et un manque de débouchées dans le domaine de l'imprimerie. Comme nous l'avons vu plus tôt, le régime des privilèges en est la principale cause ; à cela s'ajoute aussi les prolongations de privilèges et les privilèges pour les livres du domaine public – dits « anciens ». A cela, Diderot répond que l'on n'accorde pas un privilège mais une simple grâce de la part du pouvoir puisque l'ouvrage étant issu du domaine public, les droits ne peuvent appartenir au libraire⁴⁰. Ces derniers sont délivrés majoritairement à des libraires parisiens proches du pouvoir. C'est donc vers 1660 que la ville de Lyon voit son activité d'imprimerie illicite prendre de l'ampleur et devenir une des plus importantes en France. A la fin du XVII^e siècle, la pratique de la contrefaçon devient majoritairement l'affaire des petits imprimeurs – les grandes familles n'apparaissant pas dans les saisies.

2. HIERARCHIE ET PRATIQUE DANS LE MONDE DES IMPRIMEURS-LIBRAIRES

2.1. Portraits et pratiques des contrefacteurs

Les différentes enquêtes qui ont pu être engagées montrent que les portraits des contrefacteurs sont assez divers tout en gardant un point commun : ce sont généralement des professionnels du livre. Pour illustrer ce propos, nous pouvons prendre ces chiffres tirés de l'article d'Anne Bérroujon dans la revue *Histoire et*

⁴⁰ DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, Rennes : Ennoia, 2006.

*civilisation du livre*⁴¹ : sur cent dix affaires, deux concernaient des personnes sans aucun rapport avec le monde du livre. Plus de la moitié des libraires et imprimeurs lyonnais ont, à un moment donné, pratiqué la contrefaçon⁴². Parmi les personnalités des contrefacteurs, on peut nommer les veuves de maîtres imprimeurs, les représentants de la profession (par exemple un syndic), les experts qui s'occupe d'identifier les contrefaçons et enfin les compagnons et les maîtres.

Une importante part des contrefacteurs récidive après avoir été démasqués par les autorités. Quelles sont donc les motivations de ces imprimeurs pour risquer une autre condamnation ? Nous avons déjà cité la raison principale – celle du manque de travail – qui reste la plus plausible. Peut-être serait-ce une question de réputation ? ou plutôt d'une question financière. Cette question reste sans réponse claire et précise mais ce qui est sûr c'est que la voie de la contrefaçon ne rapporte pas de grande somme d'argent aux imprimeurs qui l'empruntent.

Nous pouvons parfois rencontrer des cas de contrefaçon particulier. Prenons par exemple celui de Molière où le texte est copié de mémoire, c'est-à-dire dicté à l'oral. C'est ce qui se déroula avec l'affaire Jean Ribou pour la publication des *Précieuses ridicules*⁴³. Celui-ci avait obtenu un privilège pour publier cette pièce (le 12 janvier 1660) et c'est dans ce cadre que Molière a voulu devancer cette édition pirate en obtenant un nouveau privilège et en le vendant à Guillaume de Luyne⁴⁴ qui l'obtint le 19 janvier 1660. *Les Précieuses ridicules* sont finalement publiées le 29 janvier 1660 après plusieurs jours de travail intensifs pour les ouvriers de l'imprimerie. Jean Ribou ne pourra publier l'œuvre en vers qu'avec un privilège daté de mars 1660.

Les études sur le déroulement de cette histoire n'ont pas permis de définir l'origine de la contrefaçon : était-ce un texte contrefait déjà en circulation ? Le texte avait-il été copié de mémoire ? C'est avec la publication de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* que le processus de contrefaçon de Jean Ribou a pu être défini plus précisément. Celui-ci obtient le 31 mai 1660 un privilège lui permettant de publier pendant dix ans une œuvre intitulée *La Comédie Sganarelle avec des arguments sur chaque scène*⁴⁵. L'auteur présumé de cette pièce serait un certain « Sieur de La Neuf-Villenaie » selon Roger Chartier⁴⁶. C'est dans une épître dédicatoire de cet auteur que Robert Chartier a décelé l'information qui nous intéresse pour développer notre point. En effet, l'auteur de l'épître explique avoir mémorisé le texte en assistant à des représentations de la pièce. Cette pratique était donc bien présente en France et permettait aux contrefacteurs de pouvoir copier sans avoir à obtenir un texte. Mais cette option de contrefaçon est aussi très facile à déceler comme nous le verrons dans notre étude sur nos sources de Molière : les

⁴¹ BEROUJON Anne, « Les réseaux de la contrefaçon de livres à Lyon dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre : revue internationale*, Genève : Droz, 2006, p. 87.

⁴² Il faut préciser que ces estimations ne concernent que les contrefacteurs qui ont fait l'objet d'enquêtes.

⁴³ Voir la troisième partie (à partir de la p.47) pour plus de détails.

⁴⁴ Claude Barbin et Charles de Sercy seront tous deux aussi bénéficiaire de l'autorisation de publication.

⁴⁵ C'est avec cette autorisation que notre imprimeur-libraire publiera le *Sganarelle* de Molière jusqu'à ce que l'auteur demande une visite de l'atelier de Ribou. Les exemplaires imprimés ainsi que le privilège seront confisqués à l'intéressé le 16 novembre 1660.

⁴⁶ LARRY Norman, DESAN F. Philippe, STRIER Richard (dir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène au XVI^e et XVII^e siècles : actes du colloque tenu à l'Université de Chicago en mars 2001*, Brindisi : Schena, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p.36.

variantes entre les textes sont nombreuses avec notamment des fautes d'orthographe, des omissions, etc.

On retient dans la contrefaçon d'œuvres littéraires, deux autres affaires intéressantes : celle des *Essais* de Montaigne et celle des *Œuvres* de Pierre de Ronsard⁴⁷. Ce sont deux grands monuments de la littérature qui n'avaient connu aucun cas de contrefaçon jusqu'à la fin des années 1580-1590. L'œuvre de Ronsard était gérée par Gabriel Buon depuis 1560 ; quant aux *Essais*, c'est Abel L'Angelier qui se charge de l'édition. En effet, éditer ces deux œuvres représentait un fort investissement au vu des volumes qu'elles représentaient. De même, aller à l'encontre des privilèges obtenus amenait l'imprimeur à prendre des risques à un moment où le marché du livre ne connaissait pas de débordements. Mais c'est sans compter sur le climat de convoitise présent à Lyon ; et c'est dans ce cadre qu'apparaissent nos deux éditions contrefaites. Celle de Montaigne paraît alors qu'Abel L'Angelier avait fait une requête pour faire respecter aux imprimeurs lyonnais les clauses de son privilège pour l'impression des *Essais*. Il obtient celui-ci le 4 juin 1588 pour une période de neuf ans. Dans ce cas, ce n'est pas une mais deux éditions contrefaites qui voient le jour. La contrefaçon de Ronsard effectuée par Thomas Soubron représente un cas que l'on peut qualifier d'assez rare où l'imprimeur ne se cache pas de son acte.

Une fois imprimée, vient le problème du transport de la contrefaçon. En ce qui concerne les trajets courts à l'intérieur de la ville, ce sont les portefaix, les crocheteurs, les affaneurs ou les gens du livre qui se chargent de transporter les livres. Lorsque les ouvrages doivent sortir de l'enceinte, ce sont les voituriers, les charretiers ou les muletiers qui prennent le relais. On peut aussi effectuer le transport des contrefaçons par les voies d'eau qu'utilisent certains particuliers.

Quant à la vente des livres, elle se fait de façon officielle dans les boutiques, sur les lieux de passage, sur les étalages des merciers ou encore dans la rue par l'intervention des colporteurs et autres revendeurs.

Pour échapper aux contrôles des autorités, les contrefacteurs s'organisent comme ils peuvent pour dissimuler leurs productions. Car en effet, les enquêteurs ne peuvent se contenter de témoignages pour arrêter un imprimeur qui contrefait ; ils organisent alors des fouilles aux domiciles pour confisquer les exemplaires contrefaits, les outils utilisés ou encore les modèles des textes. Pour échapper à ce contrôle, les imprimeurs prennent donc l'habitude d'exercer la nuit. Pour cacher leurs ouvrages, ils ne choisissent pas leurs ateliers mais plutôt des endroits inoccupés comme les caves, les greniers, etc.

Pour éviter de se faire démasquer, les contrefacteurs utilisent aussi des fausses adresses ou des adresses imaginaires. Les échanges de matériels typographiques ne sont pas forcément à prendre en compte dans la pratique de la contrefaçon puisque cela se fait aussi pour d'autres ouvrages. Mais on peut souligner l'association entre les imprimeurs (ou entre un imprimeur et un libraire, un imprimeur et un relieur) pour réaliser le livre.

⁴⁷ Pour cet ouvrage, nous développerons dans notre troisième partie (p.47) l'étude de la contrefaçon de Thomas Soubron datant de 1592 rééditée en cinq tomes.

La cohésion entre les professionnels du livre est un sujet qu'il faut développer pour comprendre l'organisation de la pratique de la contrefaçon. Lors des interrogatoires, les accusés se soutiennent et taisent le nom de leurs complices – du moins jusqu'à ce qu'arrive une menace sérieuse qui les fassent céder (une menace de saisie des presses par exemple). La complicité entre les imprimeurs et les compagnons s'observe aussi lors des fouilles organisées par la sénéchaussée. Et lorsque les compagnons sont pris et emprisonnés, leurs maîtres viennent généralement en visite pour s'accorder sur une version ou pour acheter leur silence.

Les compagnons sont finalement les acteurs de la contrefaçon les moins menacés. Ils perçoivent leurs revenus normalement et si saisie il y a, les amendes qu'ils reçoivent sont toujours moindres que celles attribuées à leurs maîtres. De plus, certains obtiennent la faveur de leur employeur – effectivement, quelques uns réussissent à ouvrir une boutique.

Le réseau de connaissances des imprimeurs ne se limite pas au monde du livre. En premier lieu, on peut citer les autorités de la ville ; à Lyon, il est arrivé que la sénéchaussée intervienne dans une affaire de contrefaçon pour venir en aide à un imprimeur – en le défendant ou en facilitant son travail avec des autorisations d'imprimer. Le consulat lyonnais, lui, montre son soutien par des gratifications pour les auteurs lyonnais et en intervenant lors des litiges entre imprimeurs parisiens et lyonnais. Notons d'ailleurs que parmi les membres du consulat, se trouvent justement des libraires qui profitent de leur place pour faire entendre leur voix. L'intendant peut aussi intervenir favorablement dans les affaires des imprimeurs lyonnais. Enfin des personnalités comme par exemple le Père La Chaize⁴⁸ prennent certains imprimeurs sous leur protection.

Dans le réseau de la contrefaçon, il nous reste à aborder les intermédiaires qui participe au processus de contrefaçon. Les soutiens familiaux et notamment les femmes des imprimeurs sont les premiers auxquels on pense. Celles-ci s'occupent particulièrement du transport des livres et des visites du syndic. La famille joue principalement un rôle important dans les alibis et dans le transport des livres.

Autre aide que perçoivent les contrefacteurs, celle du voisinage – en fonction des cas, de manière active ou passive. Le quartier alentour prend aussi part au processus de la contrefaçon et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de dissimuler les ouvrages contrefaits. Il arrive que lors des saisies, les autorités retrouvent des contrefaçons dans plusieurs endroits du quartier.

Mais ce sont aussi les clients qui jouent un rôle primordial dans ce réseau en tant qu'acheteur mais aussi en tant que relations (pour les commandes et pour d'éventuels nouveaux clients). Ce sont ceux qui, dans la chaîne de la contrefaçon, ne risquent pratiquement aucune poursuite.

⁴⁸ Jésuite français né en 1624 et mort en 1709 qui était le confesseur du roi Louis XIV. Il a joué un rôle important dans les affaires religieuses de l'état jusque vers 1695. Il a aussi été recteur au collège de Lyon.

2.2. La contrefaçon d'un point de vue juridique : le régime des privilèges

Avec l'invention de l'imprimerie, la pratique de la contrefaçon n'a tout simplement pas cessé, bien au contraire. C'est pour cela qu'avec la production industrialisée du livre, est apparu le besoin de protéger le travail des imprimeurs-libraires. S'ensuit donc la mise en place des privilèges.

Jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle, toute publication est contrôlée par les autorités. Pour cela, deux interventions sont mises en place. On parle tout d'abord des privilèges – autorisation qui permet à un éditeur de publier de manière exclusive un ouvrage pour une durée déterminée. Il y a aussi la censure qui surveille et effectue un « tri » dans les publications à venir.

L'organisation complexe de ces institutions favorise le dysfonctionnement de ces mesures. En effet, quand un livre ne peut être publié sur un territoire, il peut cependant l'être dans le pays voisin. De plus, il est assez rare que l'on puisse totalement stopper l'importation d'ouvrages prohibés. C'est cette circulation qui entraîne le régime de la contrefaçon. Par contrefaçon nous entendons ici un ouvrage soumis à un privilège publié sans autorisation par un autre imprimeur concerné par celui-ci.

Les professionnels de l'édition obtenant de la part des autorités civiles des autorisations exclusives de publication des ouvrages, la reproduction illégale d'un ouvrage ne concerne donc que les publications soumises à ces privilèges. Ceux-ci sont limités dans le temps et dans l'espace car en effet, les autorités ne peuvent délivrer un privilège s'appliquant au-delà des frontières sous leur juridiction. En France, le système des privilèges est considéré comme une façon pour le pouvoir de contrôler les activités des presses du territoire.

La lutte des imprimeurs lyonnais contre le régime des privilèges et contre les imprimeurs parisiens prend de l'ampleur à partir des années 1660. Alliés avec les professionnels de Rouen, les lyonnais proposent en 1686 de nouveaux règlements que les parisiens contestent. Ceux-ci concernent « l'obligation de commencer un livre tout de suite et sans discontinuer après l'obtention du privilège (article 23), la suppression des continuations de privilèges (article 24), l'enregistrement et la signification des privilèges sur le « livre de la communauté » de Lyon (article 28) »⁴⁹. Ils font de plus plusieurs autres requêtes contre les privilèges : ceux accordés aux libraires parisiens pour la réimpression de livres anciens ; ou encore ceux qu'il faut obtenir pour les usuels et les livrets.

Cette cohésion entre gens du livre s'illustre même avec le soutien des syndicats qui, dans quelques cas, ferment les yeux sur la réalisation de contrefaçons – particulièrement sur les livres faisant l'objet d'un privilège parisien. Les représentants de la profession sont quelque fois inclus dans les affaires de livres contrefaits comme nous l'avons précisé plus tôt. Aussi, on peut considérer qu'ils ont tout intérêt à soutenir cette lutte pour pouvoir exercer dans le milieu de l'imprimerie sereinement.

⁴⁹ BEROUJON Anne, « Les réseaux de la contrefaçon de livres à Lyon dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre : revue internationale*, Genève : Droz, 2006, p.96.

A la fin du XVII^e siècle, la cohésion si solide entre les gens du livre à Lyon se fragilise si bien que la lutte contre les libraires parisiens s'épuise. De plus, les contrôles des syndics se multiplient et l'on se rend compte que ce sont les grands libraires qui prennent la première place dans le réseau de la contrefaçon lyonnaise.

Avec ces contrôles, se multiplient aussi les procès entrepris par des lyonnais – auparavant, les plaignants étaient majoritairement des parisiens. L'effritement de la cohésion entre gens du livre continuent : on se dénonce, on ne se cache plus de copier les éditions de ses confrères, les associations de contrefacteurs se raréfient. L'ambiance ne devient plus opportune à la contrefaçon et la lutte des parisiens contre les lyonnais s'intensifie. Ceux-ci réussissent à se forger des réseaux d'espions solides pour démanteler les réseaux lyonnais.

Les fouilles s'intensifient avec notamment l'intervention d'André Platard – député des libraires parisiens – : elles s'étendent en plus des caves et des logis aux entrepôts et hangars. Des saisies très importantes en nombre sont effectuées cela permet aux parisiens de faire des profits et de récupérer des impressions de livres non défendus portant leur privilège. Il n'est donc pas étonnant que pour les lyonnais, l'économie chute dans le domaine du livre. Mais ce n'est pas la seule contrainte qui se développe : les saisies se font plus sévères et le matériel des imprimeurs est confisqué (presses, matériel d'imprimerie).

Pour pallier à ces « perturbations », les lyonnais tentent de trouver des solidarités autres que dans la région. Certains traitent avec les libraires parisiens pour partager les privilèges ou pour les obtenir tout simplement.

Après les années 1690, les tensions continuent de monter, en particulier chez les petits imprimeurs qui craignent d'être dominés par les parisiens. Le monde du livre à cette période apparaît comme très divisé. La répression du pouvoir contre la contrefaçon se poursuit et s'accroît pour affaiblir les liens de solidarité qui restent dans la lutte contre les privilèges.

2.3. Droits d'auteur ou « la propriété littéraire »⁵⁰ dans l'édition littéraire

Depuis les débuts de l'imprimerie, il était de coutume que les auteurs perdent tous droits une fois leur manuscrit vendu à l'imprimeur. Cette situation subsista en France jusqu'en 1777. Certains font exception en établissant des contrats avec les imprimeurs-libraires ou en obtenant eux-mêmes le privilège pour la publication de leurs ouvrages. Parmi ces auteurs, nous pouvons citer André Thévet qui inclut dans son contrat une clause sur les droits d'auteurs de ses rééditions ou Ambroise Paré qui obtient lui-même son privilège. Il était aussi courant de voir les écrivains demander un privilège pour la publication de leurs œuvres et de le revendre à

⁵⁰ DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, Rennes : Ennoïa, 2006.

l'imprimeur-libraire de leur choix. C'est ce qui se passa par exemple avec Louise Labé et Jean de Tournes, pour Molière avec Guillaume de Luyne.

« Ensemble des dispositions juridiques protégeant l'auteur d'une œuvre de l'esprit, droit de la propriété intellectuelle et littéraire. »⁵¹

Voici la définition que donne le *Dictionnaire encyclopédique du livre* sur les droits des auteurs. Les arguments pour instaurer le droit d'auteur ont été révélés suite aux lettres de privilèges, aux procès de librairie et à certains textes sur le sujet comme la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot publiée en 1763. Contrairement à l'Angleterre⁵², le droit d'auteur en France n'a été reconnu que tardivement - la loi étant installée en 1793. En 1791, une protection avait déjà été accordée aux auteurs dramatiques suite à une grève de leur part qui eut lieu en 1785 et qui fut organisée par Beaumarchais. Celui-ci avait réussi à convaincre les directeurs de salles de signer une sorte de traité avec la Société des auteurs dramatiques.

La *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot – rédigée dans une période de doute sur le système des privilèges en librairie sur le droit d'auteur – traite de la question du droit d'auteur en parallèle de celle du privilège en librairie. Sur ce cas, l'auteur se place du côté des libraires pour protéger les œuvres des faussaires et de la pratique de la contrefaçon. Il fait la distinction entre la propriété d'un ouvrage et le privilège ; celui-ci n'étant « qu'une sauvegarde d'un bien »⁵³ selon lui.

⁵¹ FOUCHE Pascal, PECHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, Tome I*, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2002, p. 818.

⁵² En effet, la reine Anne avait attribué à l'auteur un monopole d'une durée de sept ans sur son ouvrage en 1710.

⁵³ DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, Rennes : Ennoïa, 2006, p. 14.

ETUDE AUTOUR D'UN CORPUS DE CONTREFAÇONS LYONNAISES CONSERVEES A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON

1. PRESENTATION DU CORPUS ET METHODOLOGIE DE RECHERCHE

1.1. Présentation du corpus étudié

Dans ce travail, nous aurons affaire à cinq ouvrages contrefaits aux XVI^e et XVII^e siècles. Première spécificité de nos sources : les adresses d'édition sont toutes indiquées à Lyon. Le but de notre investigation sera donc dans un premier temps de vérifier ces informations. Pour compléter cette étude, nous allons nous attarder sur une autre spécificité du corpus : nous avons rassemblé deux œuvres de poésie du XVI^e siècle et trois œuvres de théâtre du XVII^e siècle (dont deux du même auteur, Molière). Nous allons donc préciser notre étude de la contrefaçon sur deux points : celui du lieu géographique – Lyon – et celui du genre des ouvrages – des pièces de théâtre et des œuvres de poésie.

Après avoir établi une histoire de la littérature (dans la première partie) et une de la contrefaçon (dans la seconde), nous allons tenter de définir quelques critères de la pratique par la bibliographie matérielle. Avant de définir notre méthodologie, nous allons tout d'abord présenter de manière générale notre corpus qui fait aujourd'hui partie des collections du Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon.

Ce qu'il faut retenir en premier lieu, c'est que la majorité de nos ouvrages sont conservés dans la réserve du Fonds ancien ; seul les *Œuvres complètes* de Pierre de Ronsard n'en font pas partie. En effet, des contrefaçons peuvent toujours être des sources d'étude précieuses pour l'histoire du livre. Les auteurs représentés étant aussi des artistes précurseurs durant leurs siècles respectifs, les œuvres contrefaites dans ce domaine et sur ces auteurs sont intéressantes à étudier pour nous.

Toutes nos sources ne sont pas des imitations de très bonne qualité. C'est l'exemplaire daté de 1556 des *Euvres* de Louise Labé qui se présente comme la contrefaçon la mieux réalisée du corpus ; cette édition est d'ailleurs conservée dans le coffre de la réserve.

La contrefaçon des *Euvres* de Louise Labé (annexe 2) n'en paraît pas une aux premiers abords. L'ouvrage, de format in-8, indique l'adresse de l'atelier de Jean

de Tournes⁵⁴ à Lyon ainsi que la date d'édition en chiffre romain (M. D. LVI. – 1556) au-dessus de la mention « Avec Privilège du Roy ». La page de titre ne contient aucune marque d'imprimeur mise à part un petit fleuron placé sous le titre.

L'ouvrage dans son état actuel est relié en maroquin citron et doublé de maroquin bleu à dentelle sur les contreplats. Quant aux gardes, elles sont décorées avec du papier peigné. Cette reliure riche et précieuse a été réalisée par l'atelier de reliure Trautz-Bauzonnet au XIX^e siècle. Nous pouvons même préciser la date de réalisation aux années 1840 puisque c'est à cette époque que Georges Trautz (1808-1879) et Antoine Bauzonnet (1795-1882) se sont associés. Ce dernier a hérité de l'atelier de Purgold vers 1830 ; il signa pendant un temps ses réalisations comme « Bauzonnet-Purgold » puis son nom apparut seul pendant environ dix ans. Ses décors sont relativement simples avec comme caractéristique principale les filets « à la Bauzonnet ». Quant aux couleurs des cuirs, elles sont aussi simples et limitées au rouge et bleu pour les couleurs plus claires et noir, bleu foncé pour les plus sombres (qui sont les plus nombreuses). Il accueille dans son atelier en 1833 un jeune doreur, Georges Trautz. Celui-ci a effectué son apprentissage dans son pays de naissance, l'Allemagne, avant de venir s'installer à Paris en 1830. Bauzonnet et Trautz s'associe en 1840, ce dernier épousant la fille de son nouvel associé la même année. Bauzonnet se retira de l'affaire en 1851. L'atelier de nos deux relieurs concernés réalise les fameux « filets gras et maigres »⁵⁵ qui sont représentatifs de l'innovation à cette période.

Cet ouvrage fait partie du Fonds Coste du Fonds ancien. Jean-Antoine Coste était un bibliophile lyonnais, né en 1784 et mort en 1851. Avant de démissionner de sa fonction en 1835, il était magistrat à la cour d'appel. Suite à son départ, il se consacra exclusivement à sa passion : compléter sa collection en lien avec le monde des libraires et celui des bibliophiles européens. Cette collection rassemble majoritairement des informations sur la ville de Lyon et entre autre : des éditions rares du XVI^e siècle, des ouvrages de bibliophilie, des brochures, des manuscrits, des correspondances, des procès-verbaux, des affiches, des cartes et des plans de Lyon... Tous ces documents couvrent la période partant des origines du lyonnais jusqu'à la Monarchie de Juillet. Il partageait sa bibliothèque et établit avec son bibliothécaire, Aimé Vingtrinier, un catalogue de sa collection (1853) qui comporte plus de 15 000 pièces.

Le registre d'acquisition du Fonds ancien de la BmL nous confirme seulement l'appartenance de l'ouvrage au Fonds Coste et l'achat par la bibliothèque d'une partie du fonds.

Les *Œuvres complètes* de Pierre de Ronsard (annexe 2) sont publiées en cinq tomes (le cinquième comprenant le tome cinquième et sixième) tous au format in-12 ; mais la BmL n'en possède que quatre – du deuxième au cinquième et sixième. Les pages de titre présentent la marque typographique de l'imprimeur Thomas Soubron – nous développerons ce point dans notre étude des contrefaçons.

⁵⁴ Jean de Tournes (1504-1564) est un imprimeur libraire lyonnais. Il est aussi à la fois auteur, préfacier, éditeur intellectuel de certains ouvrages sortis de ses presses. Imprimeur du roi en 1558, il a auparavant fait son apprentissage à Lyon dans l'atelier de Melchior et Gaspard Treschel.

⁵⁵ BERALDI Henri, *La reliure du XIX^e siècle, Deuxième partie*, Paris : Librairie L. Conquet, 1895, p. 63.

Tous les tomes sont reliés avec une reliure hollandaise en parchemin. Ce type de reliure est le plus courant au XVI^e siècle ; aussi, cela nous permet de dire que cette reliure est sûrement d'origine. La reliure hollandaise se caractérise par son dos long et ses rabats sur la gouttière. Elle est importée en France suite à son apparition dans l'atelier des Elzevier⁵⁶.

Notre exemplaire présente un *ex-libris* des Carmes déchaussés de Lyon. Etablis en France depuis le XIII^e siècle, cet ordre s'installe à Lyon en 1303 sur la colline de Fourvière. Les Carmes, touchés par le relâchement qui s'exprime dans les ordres religieux, profitent de la Réforme catholique de la seconde moitié du XVII^e siècle pour se réconcilier avec leurs traditions initiales.

Le registre du Fonds ancien porte la mention « ressaisi » au 6 mars 1895 pour ces œuvres ; cela signifie que l'ouvrage était déjà conservé dans les collections mais qu'il n'a été rentré dans l'inventaire que beaucoup plus tard.

Nous avons ensuite deux ouvrages de Molière (annexe 2). En premier lieu, la pièce de théâtre *Georges Dandin*, éditée sous un format in-12 sur une mauvaise qualité de papier. Sur la page de titre, on trouve une marque typographique qui a appartenu à Benoît Rigaud. Cependant, il n'y a aucune adresse d'édition ; seulement la date : M. DC. LXIX. – 1669.

La reliure de cet ouvrage est en peau de veau rouge ; elle ne présente aucun décor particulier si ce n'est la pièce de titre qui orne le dos composé de quatre nerfs. Lorsqu'on se réfère à la notice du catalogue de la BmL, la reliure daterait du XIX^e siècle. En effet, la reliure est assez épurée et ne présente de décors aux entre-nerfs comme certaines reliures de ce siècle.

Mis à part deux estampilles de la Bibliothèque de Lyon, le *Georges Dandin* de Molière ne contient aucun *ex-libris* qui permettrait d'identifier un possesseur.

Le cote de cette pièce de Molière a été complétée selon le registre entre 1908 et 1936 ; elle appartiendrait à « l'ancien fonds » (nous n'avons pas pu avoir plus de précision sur cette mention).

Quant à notre deuxième ouvrage de Molière, il s'agit du tome quatrième de ses œuvres complètes (format in-12). Le Fonds ancien de la BmL possède tous les tomes de ces œuvres mais nous sommes dans un cas où seul le tome concerné ici est contrefait. Il existe dans les collections un tome IV non contrefait mais qui porte une autre cote (Rés 811040) que celle administrée à la série (Rés 801548). Ce tome se compose des œuvres suivantes : *L'Amphytrion*, *L'Avare*, *Georges Dandin* et *La Gloire du Dôme du Val de Grâce*. La page de titre présente l'adresse de l'imprimeur Jacques Lions avec la mention « avec permission » au-dessous de la date (M. DC. XCII. – 1692).

La reliure a été réalisée en veau brun. Les ornements sur les entre-nerfs du dos nous renseignent sur le siècle de la reliure ; le XVII^e siècle – information confirmée par la notice du catalogue de la BmL.

La cote de cet ouvrage a été complétée entre 1895 et 1912. Le registre nous apprend aussi que l'ouvrage ferait aussi partie de « l'ancien fonds ».

⁵⁶ Editeurs de Leyde pendant le XVI^e siècle.

Enfin, nous comptons dans notre corpus une édition contrefaite de l'*Othon* de Pierre Corneille (annexe 2) édité aussi au format in-12. Les deux premiers feuillets de l'ouvrage manquent dont la page de titre. Cette œuvre de Corneille fait partie d'un recueil qui comporte ces autres œuvres : *Phaeton* de Philippe Quinault (804299) ; *Callirhoe* de Pierre-Charles Roy (804300) ; *Alceste* ou *Le Triomphe d'Alcide* de Philippe Quinault (804301) ; *L'Avare* (804303) et *L'Imposteur* ou *Le Tartuffe* de Molière (804304). L'exemplaire est de mauvaise qualité au niveau de la reliure et du papier utilisé.

La reliure est en fait une demi-reliure où les plats sont en carton ; seul le dos est en cuir. L'estampillage de la Bibliothèque de Lyon est apposé au feuillet A3, le premier de l'ouvrage – ce qui peut nous informer que la page de titre a été perdue bien avant l'acquisition par le Fonds ancien de la BmL.

Le registre d'acquisition nous informe seulement que la cote a été complétée entre 1895 et 1912.

1.2. Méthodologie de recherche suivie

1.2.1. Les instruments de recherche

La contrefaçon étant en plein essor à la fin du XVI^e et pendant le XVII^e siècle, les ouvrages qui composent notre corpus ont fait l'objet de premières recherches sur lesquelles nous avons appuyé notre propre étude. Citons en particulier le cas des contrefaçons de Molière, affaire qui a beaucoup intéressé les historiens du théâtre du XVII^e siècle ; et celui de Pierre de Ronsard, grand auteur de la Pléiade, dont les contrefaçons ont été plutôt tardives à venir (fin des années 1580-1590).

Pour la pratique de la bibliographie matérielle, nous nous sommes référés principalement à l'ouvrage de Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical description* (Winchester, U.K : St. Paul's Bibliographies, New Castle : Oak Knoll Press, 1994) qui comporte tout un chapitre sur l'identification éditoriale d'ouvrages de la Renaissance. Pour compléter cet outil de méthode, nous avons aussi utilisé les cours en ligne de Dominique Varry sur la bibliographie matérielle⁵⁷ qui présente toutes les bases qu'un apprenti bibliographe se doit de connaître.

Notre premier instrument de recherche a été le catalogue en ligne de la Bibliothèque municipale de Lyon qui offre des notices très complètes sur ses collections. Cela a pu nous donner une première base sur les orientations bibliographiques allant des précisions sur l'unité bibliographique aux particularités d'exemplaire. Par ce biais, nous nous sommes donc tout d'abord orientés sur des

⁵⁷ VARRY Dominique, *Introduction à la bibliographie matérielle*, disponible sur : <http://dominique-varry.enssib.fr/bibliographie%20materielle>

catalogues et bibliographie répertoriant nos ouvrages. C'est le cas par exemple de la *Bibliographie lyonnaise* de Henri Baudrier⁵⁸ qui, en treize tomes, répertorie et décrit les ouvrages édités à Lyon jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Nous nous sommes aussi orientés sur des catalogues de collections particulières comme celui du Fonds Coste de la BmL d'Aimé Vingtrinier⁵⁹ qui répertorient toutes les pièces issues de la collection du bibliophile Jean-Antoine Coste. Vient ensuite les bibliographies d'imprimeurs avec notamment celles des de Tournes d'Alfred Cartier⁶⁰ ; et celles des auteurs comme celles en trois tomes de Guibert sur les publications de Molière au XVII^e siècle⁶¹. Par ces catalogues et ces bibliographies, nous obtenons en premier lieu une description physique du livre qui nous permet d'effectuer des comparaisons entre les différentes informations trouvées. Les notices répertoriées dans ces ouvrages, outre le fait de préciser l'identification de la contrefaçon dans notre cas, nous oriente aussi sur des noms d'imprimeurs ce qui peut faciliter la recherche sur les ornements typographiques.

Ces recherches sur catalogues marquent la première étape dans l'étude de la contrefaçon. Il a bien sûr été nécessaire d'effectuer un historique de la pratique et ceci nous a permis de faire des repérages sur quelques études qui ont déjà été faites sur quelques auteurs de notre corpus. Deux ouvrages ont particulièrement retenu notre attention. En premier lieu, celui des *Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)* (Paris : Aux Amateurs de livres, 1988) qui rassemblent différents articles sur le sujet, rassemblés par François Moureau. Celui-ci nous offre une première approche des contrefaçons des *Œuvres complètes* de Pierre de Ronsard réalisées à la fin du XVI^e siècle. En second lieu, nous nous sommes référés à l'article de Robert Chartier dans l'ouvrage dirigé par Larry Norman, Desan F. Philippe et Strier Richard : *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène au XVI^e et XVII^e siècles* (actes du colloque tenu à l'Université de Chicago en mars 2001 ; Brindisi : Schena, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002). De là, nous avons pu tout d'abord faire un état des lieux de l'édition théâtrale pendant les XVI^e et XVII^e siècles avant de récolter les informations nécessaires à l'étude des contrefaçons de Molière.

En ce qui concerne l'étude de la typographie, nous avons utilisé principalement des ressources en ligne et plus particulièrement des répertoires d'ornements typographiques. Cela nous a permis de préciser les zones géographiques où étaient utilisées les ornements présents dans nos sources. Sur ces bases, il est possible d'effectuer les recherches d'ornements selon plusieurs critères. Elles peuvent se faire selon la forme de l'ornement – ce peut être un fleuron, un bandeau, une vignette ou encore une lettrine (dans ce dernier cas, il est possible de sélectionner une lettre en particulier pour spécifier la recherche) – ; si la marque en présente une, nous pouvons aussi effectuer les recherches à partir de la devise de l'imprimeur ; enfin on peut sélectionner les ornements selon leurs périodes – dans notre cas, nous nous sommes concentrés sur les bases d'ornements utilisés pendant la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle.

⁵⁸ BAUDRIER Henri, *Bibliographie lyonnaise : recherche sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Paris : F. de Nobele, 1964-1965.

⁵⁹ VINGTRINIER Aimé, *Catalogue de la Bibliothèque lyonnaise de M. Coste, Première partie*, Lyon : imprimerie de Louis Perrin, 1853.

⁶⁰ CARTIER Alfred, *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais, Tome II*, Paris : éditions des Bibliothèques nationales de France, 1937-1938.

⁶¹ GUIBERT Albert-Jean, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Paris : C.N.R.S., 1961.

Ce qu'il est intéressant de voir dans cette étude, c'est les différences qu'il existent entre les publications originales des œuvres et leurs contrefaçons. Cette comparaison, nous l'avons effectuée avec des ouvrages conservés à la BnF et à la BmL. Pour cela, les outils utilisés restent les mêmes avec les bases en ligne d'ornements typographiques et la bibliothèque numérique de la BnF, Gallica, et le site Google Books avec qui la BmL a effectué une campagne de numérisation. Travailler avec des sources numérisées a beaucoup facilité la lecture en miroir des deux éditions comparées.

1.2.2. Présentation de la recherche

Etant novice dans l'étude des contrefaçons, nous avons tout d'abord effectués quelques repérages sur la démarche d'étude de cette pratique. Le but de notre travail étant de mettre en exergue les différents critères que peut présenter une contrefaçon lyonnaise, nous nous sommes attelés à rechercher la provenance des ornements typographiques et à connaître le nom des imprimeurs qui aurait été susceptibles de les utiliser.

Nos recherches ont commencé par l'identification des livres anciens de notre corpus. Nous avons pour cela effectué des notices bibliographiques (répertoriées dans l'annexe 1) qui nous ont permis de noter toutes particularités susceptibles d'être intéressantes pour l'étude de la contrefaçon par la bibliographie matérielle. Pour cela, nous avons relevé plusieurs ornements typographiques que nous allions étudier pour notre troisième partie. Toutes nos sources ne présentaient pas de marques d'imprimeurs, aussi nous avons dû sélectionner d'autres ornements dans le corps de texte comme les lettrines, les fleurons et les bandeaux. Nous nous sommes ensuite attelés à mesurer les lignes de caractères car en effet, il est courant qu'elles soient plus resserrées que dans les éditions originales pour réaliser une édition moins couteuse pour le contrefacteur.

Une fois les relevés et les notices terminées, nous sommes passés à la comparaison des contrefaçons avec les numérisations d'éditions autorisées. Cela nous a permis de repérer les différences de formats, de présentation des ouvrages (avec les pages de titre par exemple) et l'aspect général du livre. En effet, les contrefaçons étudiées sont pour la majorité en mauvais état au vu de la mauvaise qualité de papier utilisée.

En ce qui concerne justement le papier, sa qualité moindre a posé quelques soucis pour la recherche des filigranes : il était difficile de voir en transparence. Cette approche – bien que riche en renseignements pour l'étude de la contrefaçon – n'a donc pas pu aboutir dans ce mémoire.

Nous allons présenter ci-dessous le résultat de nos recherches sur les cinq contrefaçons d'œuvres de poésie et de théâtre de la Renaissance. Pour cela, nous aborderons les ouvrages un par un en les mettant en relation avec nos sources comparatives.

2. ETUDE DU CORPUS

2.1. *Othon* de Pierre Corneille

La première publication d'*Othon* de Pierre Corneille date de 1665 et elle est issue de l'atelier de l'imprimeur libraire Guillaume de Luyne. Né en 1627, ce dernier est le fils de l'argentier de la duchesse de Mercœur. De Luyne est reçu apprenti en 1640 puis maître libraire environ dix ans plus tard (1651). Il a commencé à exercer sa fonction entre 1643 et 1647. Il est finalement reçu imprimeur l'année de la publication de notre œuvre, en 1665. Guillaume de Luyne a aussi exercé comme libraire juré à l'Université de Paris. Il épouse en 1652 la fille du libraire parisien Toussaint I Quinet. Entre autre un des éditeurs attitrés de Scarron, De Luyne se spécialise dans l'édition du théâtre avec son beau-frère. Cet imprimeur meurt dans les années 1710, probablement avant 1719.



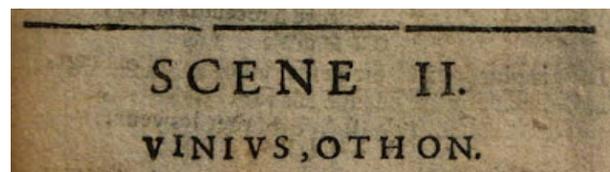
Marque typographique de Guillaume de Luyne⁶²

L'édition contrefaite d'*Othon* est celle qui fut la moins évidente à étudier. La notice du catalogue en ligne de la BmL nous indique la localisation de la contrefaçon : Lyon. Mais notre exemplaire ayant perdu ses deux premiers feuillets dont la page de titre, l'ouvrage commence seulement sur un extrait du privilège accordé à Guillaume de Luyne daté du 31 octobre 1664. Ce privilège donnait l'autorisation l'imprimeur libraire de faire imprimer la pièce d'*Othon* de Corneille pendant sept ans. De plus, les ornements typographiques ne sont pas très nombreux dans le reste du corps de texte.

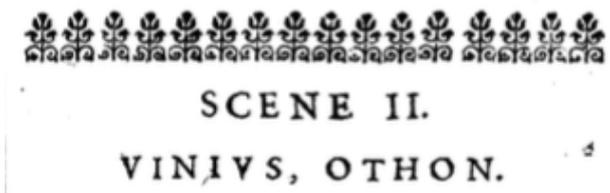
Première chose qui nous interpelle lorsqu'on observe cette édition : le papier est de très mauvaise qualité. En effet, les pages s'effritent et cela peut paraître logique quand on sait que le livre en question est une contrefaçon. Pour cibler sur quels aspects nous pouvons nous appuyer pour définir cette édition comme pirate, nous allons procéder à une comparaison. Pour cela, nous avons choisi l'édition de Guillaume de Luyne de 1665. Dès le début, on remarque d'importantes différences sur les présentations et sur la composition typographique. En effet, l'édition originale comporte une épître qui précède la présentation des personnages. Le

⁶² Source : page de titre de CORNEILLE Pierre, *Othon : tragédie*, Paris : G. de Luyne, 1665 (BnF)

nombre de pages ne diffère pas vraiment entre les deux éditions. Aussi, pour déceler les éléments prouvant que l'édition de la BmL est une contrefaçon, il nous faut nous référer à la typographie. Les ornements typographiques ne correspondent pas sur les deux éditions ; de plus, l'édition de Guillaume de Luyne comporte des lettrines ornées, ce qui n'est pas le cas de la contrefaçon. Sur cette même édition, on remarque que les différentes scènes sont séparées par des compositions de fleurons contrairement à l'édition de la BmL ou un simple trait les remplace.



Feuillet A6, Pierre Corneille, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)



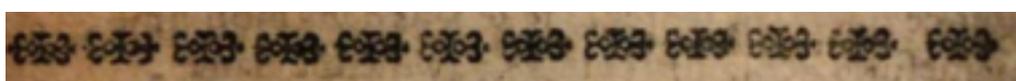
Feuillet A3, Pierre Corneille, *Othon : tragédie*, Paris : G. de Luyne, 1665 (BnF)

Nous allons nous intéresser plus particulièrement aux ornements typographiques de notre contrefaçon. Sans marque d'imprimeur, l'identification d'un imprimeur libraire doit se faire par le repérage des ornements. Nous pouvons commencer par le fleuron présent au verso du feuillet E2 : nous l'avons identifié comme étant utilisé par Pierre Bruyset. Cet imprimeur libraire, né en 1682, est le fils aîné de Jean Bruyset (1646-1725) qui était aussi imprimeur libraire à Lyon. Pierre Bruyset s'installe dans cette ville vers 1715. Il a formé une association avec ses frères : les frères Bruyset dont les Mémoires de trévoux seront une des publications majeures de leur atelier lyonnais. Pierre Bruyset meurt finalement en 1748.

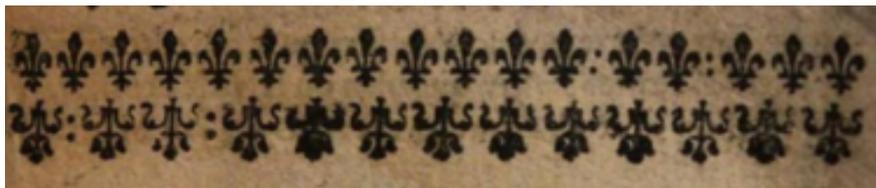


Feuillet E2 (verso), Pierre Corneille, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)

Nous avons pu identifier d'autres ornements qui eux, proviennent de Genève de de Lausanne. Cela peut nous amener à remettre en question les informations répertoriées dans la notice de la BmL.



Feuillet B5 (recto), Pierre Corneille, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)



Feuillet A4 (recto), Pierre Corneille, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)

Si l'on pousse plus loin nos recherches, le fleuron du feuillet E2 dont nous avons traité précédemment est aussi signalé dans les ateliers de Genève et de Lausanne et notamment dans celui de Pierre Pellet (1697-1771). Il a exercé à Genève entre 1726 et 1766 – ce qui remet en doute l'hypothèse de la contrefaçon genevoise.

Après ces réflexions, nous allons nous baser sur les dates. Dans ce cas, l'hypothèse que la contrefaçon serait bel et bien lyonnaise peut être retenue. Quant à l'identification de l'imprimeur libraire, nous pouvons avancer le nom de Pierre Bruyset mais sans certitude.

2.2. *Les Œuvres de Monsieur de Molière et Georges Dandin*

Dans notre corpus, nous avons deux ouvrages contrefaits du même auteur : Molière. Nous commencerons par le tome IV des *Œuvres complètes de Monsieur de Molière*. Faisant partie d'une série de six tomes, ce tome est le seul à être contrefait sur l'ensemble. La BmL possède un autre tome IV qui, lui, a été publié par Jean Ribou alors qu'il s'était réconcilié avec Molière⁶³ - c'est la source comparative que nous avons choisi pour notre étude.

L'édition de la BmL que nous étudions porte le nom de l'imprimeur Jacques Lions. Celui-ci est d'origine lyonnaise, il s'établit vers 1677 dans sa ville natale après un apprentissage de quatre ans chez l'imprimeur libraire lyonnais Claude Chavance – son beau-frère – et deux ans dans le même atelier en tant que compagnon. Il est reçu maître en 1679, un an après s'être associé avec son beau-frère. Il a aussi travaillé en collaboration avec Louis Bruyset de 1714 à 1717 ; c'est Jean Bruyset qui rachètera son fonds en 1726 – Jacques Lions étant décédé vers 1724.

Les *Œuvres complètes* de Molière ont fait l'objet de beaucoup de réimpressions et de contrefaçons – sur ces dernières, la date d'édition étant toujours celle de 1692. Jean Coutevoz obtient le privilège pour réimprimer les *Œuvres complètes* en 1692, deux ans après que celui de Denis Thierry soit expiré. Mais un autre privilège avait été accordé à P. Trabouillet le 18 septembre de la même année ; ce dernier ne l'utilisera qu'à partir de 1697. Quant à Jean Coutevoz, il céda son privilège en février 1693 à Jacques Lions. Celui-ci, non loin de se contenter de simplement copier l'édition originale paru en 1682, effectue aussi des

⁶³ Voir la partie 2.1.

modifications et des révisions sur le corpus. Ces tâches sont effectuées avec la plus grande minutie et on soupçonne une personne connaissant bien le monde du théâtre derrière ces corrections.

Les *Œuvres complètes* se composent de huit tomes en tout et il est rare de pouvoir rencontrer tous les tomes conservés dans une seule bibliothèque – que ce soit sur des tirages de contrefaçons ou non. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux tirages effectués avec la date de 1692. L'édition originelle de cette date comprend un portrait de Molière portant la mention « Jean Bte Poquelin Molière premier comédien de S. M. Très Chrétienne et le plus fameux poète comique de son siècle né en 1621, mort en 1673 ». On y trouve aussi quelque fois *La Vie de Molière* ce qui peut être étonnant puisque la date originelle de ce dernier texte a été daté de 1705. La version que retiennent les bibliographes sur cette situation est la suivante : les éditions portant la date de 1692 s'étant succédées pendant des années sans qu'on la change, quelques imprimeurs ont sûrement saisi l'occasion de joindre un nouveau texte à leur édition lors de sa parution.

Les bons tirages de l'édition de 1692 portent la mention « ... et des Epitaphes les plus curieuses sur sa mort... » ; celle-ci diffère quelque fois dans les tirages contrefaits : « ... et des Epitaphes les plus curieux sur sa mort... » (ce n'est par exemple pas le cas sur notre édition). Cependant, dans la Bibliographie des œuvres de Molière de Guibert, on apprend que les éditions originales comportent des erreurs d'impression que l'on ne retrouve dans les exemplaires contrefaits qui ont suivis. Le tome qui nous concerne étant le IV, le tirage d'origine comporterait une faute sur la pagination : la page 215 serait paginée « 115 ». Effectivement, quand on se réfère à notre contrefaçon, la page 215 est bien paginée « 215 ».

Pour bien identifier les contrefaçons des autres éditions, on remarque évidemment une qualité de papier bien inférieure aux éditions originales. Les fleurons utilisés ne sont de plus pas les mêmes. Prenons l'exemple des pages de titre – de l'édition contrefaite et de notre source comparative éditée chez Jean Ribou – qui présentent deux bandeaux différents :



Page de titre, MOLIÈRE, *Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece.* Tome quatrième, A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 (BmL)



Page de titre, MOLIÈRE, *Les œuvres de Monsieur de Molière*, A Lyon : chez Jacques Lions, 1692 (BmL)

Pour ce qui est de la localisation de la contrefaçon, nous pouvons justifier une production lyonnaise par cet ornement :



Feuillet A4 (verso), *Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième, A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 (BmL)*

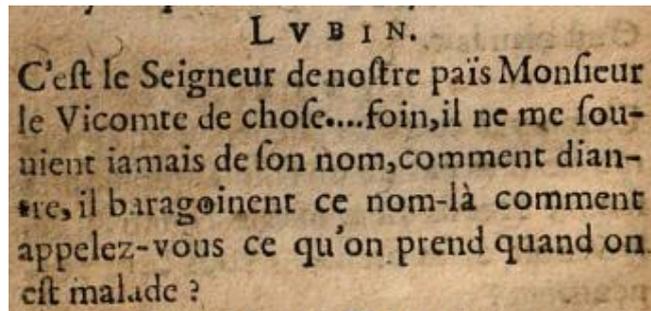
Il a été effectivement présent dans l'atelier de Geoffroy et Pierre Regnault à Lyon. Ces imprimeurs ont exercé au XVIII^e siècle, ce qui nous laisse supposer deux hypothèses : soit la date de l'édition contrefaite n'est pas correcte (ce qui serait probable au vu des informations que nous avons récolté précédemment), soit ces ornements ont été récupérés par les Regnault dans un autre atelier lyonnais.

Passons maintenant à l'édition contrefaite de la pièce *Georges Dandin* de Molière. L'édition comparative que nous avons choisi a été publiée à Paris par Jean Ribou en 1669 (elle est conservée à la BnF) tout comme notre édition contrefaite – si l'on en croit ce qui inscrit sur la page de titre. L'édition de la BmL présente une pratique de contrefaçon que nous avons évoqué dans notre deuxième partie : celle de la retranscription du texte de mémoire. Editée sur du mauvais papier, elle ne présente aucun nom d'éditeur ni même un lieu d'impression. En comparant les textes de nos sources, nous avons relevé plusieurs fautes d'orthographe, de variantes de textes, d'omissions. Dans le troisième acte, certaines indications scéniques manquent ou ne sont pas indiquées correctement ce qui rend difficile la compréhension de la pièce ; avec un type de texte comme la pièce de théâtre, on sait que ces indications sont très importantes pour un lecteur clair.

Même si aucune indication ne nous donne le nom de l'imprimeur, nous pouvons nous baser sur la marque typographique de la page de titre qui aurait été utilisée dans l'atelier de Benoit Rigaud, imprimeur libraire lyonnais. D'autres éditions pirates ont été imprimées suite à la l'édition de Jean Ribou à Paris : nous retenons celles des Elzevier et une autre d'un imprimeur de province. Celles-ci restent fidèles au texte d'origine contrairement à ce que l'on a remarqué sur l'édition conservé à la BmL.

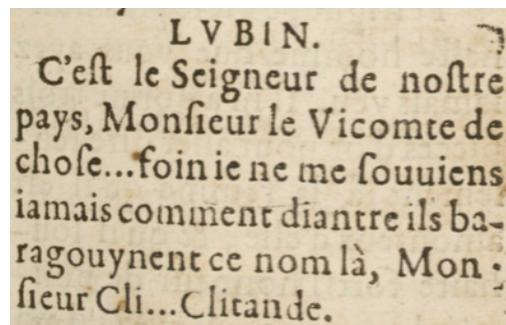
Prenons quelques exemples des variantes de textes. A la scène première du premier acte, le personnage de Lubin a vu son dialogue être modifié d'une édition à une autre :

- Dans la contrefaçon des collections de la BmL :



Feuillet A3 (verso), MOLIERE, *George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière*, [Lyon ? : s. n. ?], 1669 (BmL)

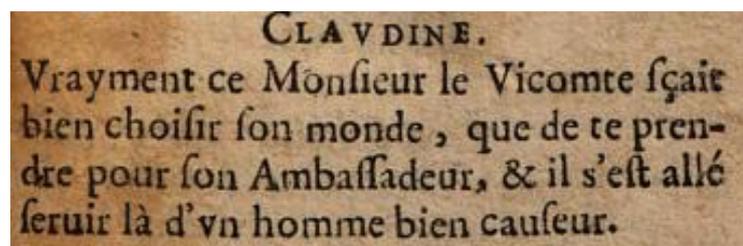
- Dans l'édition de Jean Ribou de la BnF :



Feuillet A5 (recto), MOLIERE, *Georges Dandin*, Paris : J. Ribou, 1669 (BnF)

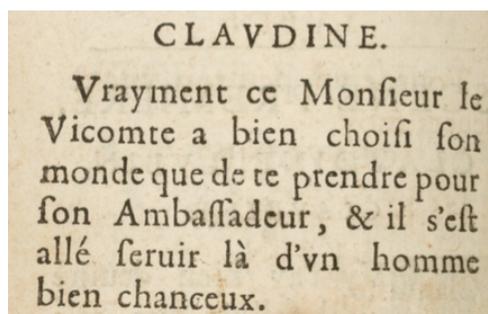
La même remarque est à faire pour une réplique du personnage de Claudine dans la première scène de l'acte II :

- Dans la contrefaçon des collections de la BmL :



Feuillet C5 (recto), MOLIERE, *George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière*, [Lyon ? : s. n. ?], 1669 (BmL)

- Dans l'édition de Jean Ribou de la BnF :



Feuillet E3 (verso), MOLIERE, *Georges Dandin*, Paris : J. Ribou, 1669 (BnF)

Nous pouvons aussi faire remarquer que les espacements des lignes de caractères diffèrent énormément entre nos deux éditions. Pour preuve, l'édition de Jean Ribou comprend plus de 110 pages alors que celle du Fonds ancien de la BmL ne dépasse pas les 100 pages (avec 45 mm comme mesure pour dix lignes de caractères).

2.3. *Les Euvres de Louise Labé*

Notre contrefaçon des *Euvres* de Louise Labé éditées par Jean de Tournes en 1556 est l'édition pirate la moins évidente à déceler de notre corpus. A titre comparatif, nous avons choisi de travailler avec une des éditions de 1556 de De Tournes qui est aussi conservées dans les collections de la BmL. Comme nous l'avons précisé dans la présentation générale du corpus, l'ouvrage est d'assez bonne qualité que ce soit au niveau du papier ou de la reliure ; le nombre des feuillets est aussi le même que l'édition tournésienne. Tout ceci est souligné par Cartier dans sa *Bibliographie des De Tournes* :

« Contrefaçon assez bien exécutée et fort rare de l'édition tournésienne de 1556 ; le nombre des feuillets est le même et les fautes signalées à l'errata de 1555 ont été corrigées. Bien que le privilège soit annoncé sur le titre, le plagiaire n'a cependant pas osé en reproduire le texte. Il devait, en outre, manquer de caractères grecs, car on ne retrouve pas dans son édition la I^{re} pièce des escriz :

Σις ὁδάς Λοίσης Λαβάριας »⁶⁴.

L'adresse d'impression de la page de titre est celle de la première édition de Jean de Tournes, bien que sa marque typographique ne soit pas représentée. Les fautes d'impression signalées dans l'édition de 1555 ont été corrigées dans cette édition pirate. De plus, le privilège indiqué à la page de titre n'est pas présent dans l'ouvrage. Aussi nous devons nous référer aux ornements typographiques pour récolter des informations sur l'ouvrage.

En premier lieu, on ne peut manquer la différence de présentation des deux pages de titre. Celle de l'édition réalisée par Jean de Tournes possède un

⁶⁴ CARTIER Alfred, *Bibliographie des éditions des De Tournes imprimeurs lyonnais, Tome II*, Paris : éditions des Bibliothèques nationales de France, 1938, 336, p. 419.

encadrement très orné alors que la page de titre de notre contrefaçon ne présente qu'un simple fleuron au-dessous du titre.

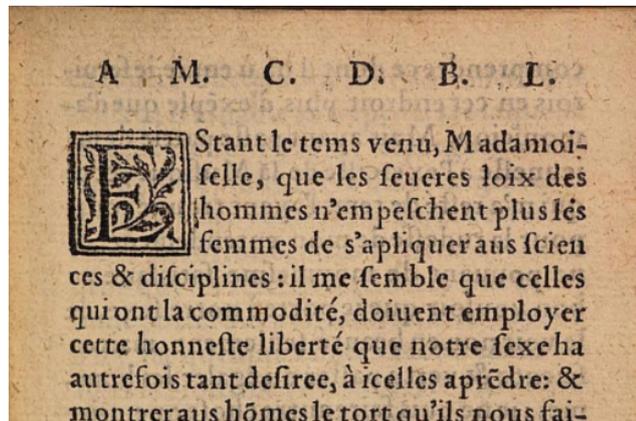


Page de titre, LABE Louise, *Euures de Louïze Labé lionnoïze*, A Lion : par Ian de Tournes, 1556 (BmL)

Nous avons trouvé différentes variantes de ce fleuron dans des ateliers de Lausanne, Genève, La Rochelle ou Neuchâtel. Cependant, les dates d'exercice ne coïncident pas toutes : seulement un des imprimeurs a exercé au XVI^e siècle – Jean Le Preux qui a exercé à Lausanne – alors que les autres ont vécu au XVIII^e siècle. Suite à cela deux hypothèses s'offrent à nous : soit l'édition a été réalisée à Lausanne au XVI^e siècle, soit elle a été réalisée au XVIII^e siècle. L'exemplaire ne contenant pas d'autres ornements typographiques à part des lettrines que nous n'avons pas réussi à identifier, nous ne pouvons clairement identifier l'imprimeur de cette contrefaçon.

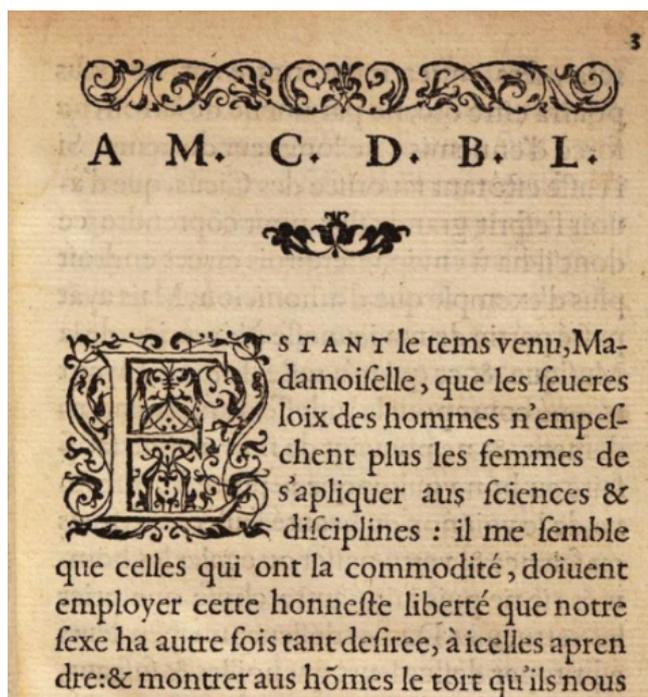
Mis à part les ornements typographiques qui diffèrent d'une édition à une autre, l'écartement des caractères et la mise en page sont quasiment similaires. Dans la contrefaçon, dix lignes de caractères équivalent à 43 mm ; dans l'édition tournésienne, 48 mm – ce qui ne représente pas une grande différence même si ce peut être une justification pour l'identification de la contrefaçon.

- Extrait de la contrefaçon :



Feuillet A2 (recto), LABE Louise, *Euures de Louïze Labé lionnoïze*, A Lion : par Ian de Tournes, 1556 (Rés 805244, BmL)

- Extrait de l'édition de Jean de Tournes :



Feuillet A2 (recto), LABE Louise, *Euvres de Louïse Labé Lionnoize*, Lion : par Jan de Tournes, 1556 (Rés 355916, BmL)

2.4. *Les Œuvres de Pierre de Ronsard*

Pour finir cette partie sur l'étude de contrefaçons, nous allons nous intéresser au contrefaçons des œuvres complètes de Pierre de Ronsard. Pour effectuer des comparaisons, nous nous référerons à l'édition de Gabriel Buon publiée à Paris en 1587 et conservée à la BnF. Notre étude portera sur les tomes II à VI conservés dans les collections de la BmL sous la cote 800727.

L'adresse typographique sur la page de titre indique celle de Thomas Soubron. Né dans les années 1500 et originaire de Paris, les publications de cet imprimeur libraire sont connues à partir de 1592 bien qu'il se soit installé comme libraire à Lyon en 1587. Il décède vers 1626 – des publications circulent sous son nom en 1625 et 1626.



Marque typographique de Thomas Soubron⁶⁵

Cette série de contrefaçon est répertoriée dans la *Bibliographie lyonnaise* de Baudrier. Grâce à celle-ci, nous avons pu obtenir deux noms d'imprimeurs qui auraient joué un rôle dans la contrefaçon de ces livres : Thibaud Ancelin et Etienne Servain. Le premier est né dans les années 1500 et a été imprimeur du roi en 1594 – il occupa cette place jusqu'en 1608 (année de sa mort) – et imprimeur de la ville de Lyon. Il a aussi exercé pour l'imprimerie de la Grande Chartreuse⁶⁶. Son fils, Barthélémy Ancelin a publié sous le nom de son père jusqu'en 1611. Quant à Etienne Servain, nous savons peu de choses sur lui. Il est né dans les années 1500 et meurt dans les années 1600. Il a probablement travaillé pour des libraires lyonnais dont Louis Tantillon et Thomas Soubron.

Le tome II sort des presses de Thibaud Ancelin ; au feuillet E3 (verso), nous pouvons repérer un de ses fleurons :



Fleuron de Thibaud Ancelin, RONSARD Pierre de, Les Oeuures de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition, A Lyon : pour Thomas Soubron, 1592 (Tome II, 800727, BmL)

Ce même fleuron, nous le retrouvons dans le tome quatrième au feuillet C3 (recto) :



Fleuron de Thibaud Ancelin, RONSARD Pierre de, Les Oeuures de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition, A Lyon : pour Thomas Soubron, 1592 (Tome IV, 800727, BmL)

⁶⁵ SILVESTRE M. L. C., *Marques typographiques*, Paris, 1853, p. 82.

⁶⁶ Monastère fondé en 1084 qui est connu pour son activité d'éditeur.

Depuis 1560, les publications des œuvres de Pierre de Ronsard sont gérées par Gabriel Buon (15..-1595). Cet imprimeur-libraire fut aussi libraire juré. Il acquit le fonds de Maurice II de La Porte dans les années 1560 ; à partir de là, il garde sa devise et sa marque typographique.



Marque typographique de Gabriel Buon⁶⁷

La publication non autorisée des œuvres de Ronsard a commencé avec celle de Thomas Soubron et celui-ci ne s'en cache pas. Un avertissement d'une édition de mars 1597 fait référence à lui :

« Amy Lecteur, parmi les incommoditez des guerres dernieres qui ont presque banny les Lettres pour faire place à la barbarie, la licence s'est estendue si avant qu'elle a mesme attenté sur la pureté des livres pour les corrompre ; ce qui est advenu principalement aux Œuvres de Ronsard, ausquelles l'imprimeur de Lion, qui a esté si osé de les contrefaire, a pensé donner quelques nouveauté en les desguisant, renversant et corrompant, mesmes y attribuant quelques ouvrages que le style desavoue assez de premier abord, et ce, pour tascher à les mieux vendre, contre la volonté de l'Autheur, et autorité du privilège du Roy, qui est un tres pernitiex exemple. Pour reparer ceste faulte, nous te donnons en ceste derniere esdition les Œuvres de Ronsard remises au plus pres de son intention, augmentées toutefois de quelques pieces non encore veuës : mesmement de plusieurs Commentaires tant sur la seconde partie des Amours de Marie, que sur les Amours d'Helene : dequoy je t'ay bien voulu advertir : afin que la piece faulse ne passe pour celle qui est de bon aloy. »⁶⁸

Probablement que les imprimeurs lyonnais qui se sont risqués à contrefaire les Œuvres de Ronsard l'ont fait en complicité avec les autorités de la ville comme cela était parfois le cas – comme nous avons pu le souligner dans la deuxième partie.

⁶⁷ Source : Gallica, PASSERAT Jean, *Galliae moerentis prosopopoeia . Item, Ducis Guisiaci tumulus. Jo. Passeratio Trecensi auctore*. Parisiis, ex officinis Gabrielis Buon, in clauso Brunello, sub signo Divi Claudii, 1563.

⁶⁸ MOUREAU François, *Les Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988, p. 146.

CONCLUSION

En conclusion de ce travail, il a été aisé de dire que l'étude de la contrefaçon peut être ardue sur plusieurs points. Cette pratique se développe beaucoup plus au XVIII^e siècle ; travailler sur les deux siècles précédents nous a donc heurté à beaucoup d'incertitudes. C'est en comparant les livres anciens entre eux et en joignant les différentes études déjà effectuées que nous pouvons parvenir à effectuer une histoire de la contrefaçon assez complète. Effectuer une histoire de la littérature nous a permis de mieux cerner la réception des œuvres de poésie et de théâtre étudiées. Mais cela nous a aussi beaucoup appris sur les contextes d'écriture et sur les inspirations des auteurs. Dans le domaine de l'histoire, il est effectivement toujours intéressant de croiser différents domaines afin d'évaluer les impacts que les uns ont sur les autres. Ici, nous avons appris que l'édition littéraire était une pratique qui avait toujours beaucoup eu de succès depuis les débuts de l'imprimerie. En effet, les œuvres de théâtre et de poésie en particulier sont majoritairement éditées en petits formats, des formats qui sont pratiques et qui facilitent la lecture individuelle – très en vogue à la Renaissance.

Ce travail nous a aussi apporté beaucoup sur le plan juridique du monde du livre. Nous nous rendons compte que finalement le régime des privilèges n'a pas été toujours efficace pour contrôler les impressions du royaume. Ce régime prendra fin en 1790. Nous avons retenu que le droit d'auteur n'avait pas la même consonance qu'aujourd'hui ; le métier d'auteur a mis longtemps à émerger et à être reconnu comme une profession à part entière. Nous avons de même pris connaissance des différentes pratiques de la contrefaçon éditoriale et de pratiques encore peu étudiées qui mériteraient d'être mises en exergue – prenons par exemple la copie par mémorisation du cas de *Georges Dandin* de Molière. Nous avons enfin vu que Lyon était un centre très important de contrefaçon où même les autorités prenaient part au processus. Par-là, nous avons souligné que les deux centres d'imprimerie français les plus importants (Lyon et Paris) étaient en forte lutte pour obtenir le privilège – c'est le cas de le dire – d'imprimer de manière équitable.

Finalement, l'étude de notre corpus nous a permis de mettre en évidence différents critères propres à la contrefaçon. Nous avons tout d'abord vu que certaines étaient décelables au premier coup d'œil avec du papier bien souvent de mauvaise qualité, des lignes de caractères très rapprochées pour économiser les feuillets, et une reliure pas toujours bien réalisée. Mais nous avons aussi rencontré un cas où l'on se rend compte du travail ardu que représente l'expertise d'une contrefaçon avec l'édition pirate des *Euvres* de Louise Labé.

La pratique de la contrefaçon a continué de se développer et nous prenons même connaissance d'une nouvelle forme au XIX^e siècle : la préfaçon qui consiste à publier un exemplaire de l'œuvre avant la publication officielle en France. En 1852, une convention littéraire-artistique franco-belge se réunira pour mettre fin à cette nouvelle forme de contrefaçon.

Il faut bien sûr retenir après ce travail que la contrefaçon ne concerne pas seulement le texte mais aussi la page de titre, les illustrations ou les reliures – c'est-à-dire tous les éléments qui sont liés aux droits d'auteur.

Finalement, de nos jours, la pratique du faux semble avoir ralenti. Ceci est en partie grâce à l'évolution des techniques de détection de contrefaçons ; mais pas seulement puisque les experts du livre sont aussi devenus plus vigilants. Les affaires de falsifications sont donc bien moins fréquentes de nos jours que pendant les siècles précédents.

SOURCES

Bibliothèque municipale de Lyon

CORNEILLE Pierre, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] – in-12 ; cote : Rés 804302.

LABE Louise, *Euures de Louïze Labé lionnoize*, A Lion : par Ian de Tournes, 1556 – in-8 ; cote : Rés 805244.

MOLIERE, *Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième*, A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 – in-12 ; cote : Rés 801548.

MOLIERE, *George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière*, [Lyon ? : s. n. ?], 1669 – in-12 ; cote : Rés 805536.

RONSARD Pierre de, *Les Oeuures de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition*, A Lyon : pour Thomas Soubron, 1592 – in-12 ; 800727.

SOURCES COMPARATIVES

Bibliothèque municipale de Lyon

LABE Louise, *Euvres de Louïse Labé Lionnoize*, Lion : par Jan de Tournes, 1556 – in-8, cote : Rés 355916

MOLIERE, *Les œuvres de Monsieur de Molière*, A Lyon : chez Jacques Lions, 1692 – in-12, cote : Rés 811040

Bibliothèque nationale de France

CORNEILLE Pierre, *Othon : tragédie*, Paris : G. de Luyne, 1665 – in-12, cote : NUMM-70402 (Gallica)

MOLIERE, *Georges Dandin*, Paris : J. Ribou, 1669 – in-12, cote : IFN-8610793 (Gallica)

RONCARD Pierre (de), *Les œuvres de P. de Ronsard*, Paris : G. Buon, 1587 – in-12, cote : NUMM-72873, NUMM-72874, NUMM-72875, NUMM-72876, NUMM-72877 (Gallica)

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du livre

BERALDI Henri, *La reliure du XIX^e siècle, Deuxième partie*, Paris : Librairie L. Conquet, 1895.

BERALDI Henri, *La reliure du XIX^e siècle, Troisième partie*, Paris : Librairie L. Conquet, 1895.

BEROUJON Anne, « Les réseaux de la contrefaçon de livres à Lyon dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre : revue internationale*, Genève : Droz, 2006.

DEVAUCHELLE Roger, *La reliure, recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française*, Paris : Filigranes, 1995.

DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, Rennes : Ennoïa, 2006.

FOUCHE Pascal, PECHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, Tome I*, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2002.

GILMONT Jean-François, *Le livre & ses secrets*, Genève : Librairie Droz, Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain Faculté de Philosophie et Lettres, 2003.

GILMONT Jean-François, « Peut-on parler de contrefaçon au XVI^e et au début du XVII^e siècle ? La situation de Genève et d'ailleurs », *Bulletin du bibliophile*, n°1, Paris : éditions du Cercle de la librairie, 2006.

LARRY Norman, DESAN F. Philippe, STRIER Richard (dir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène au XVI^e et XVII^e siècles : actes du colloque tenu à l'Université de Chicago en mars 2001*, Brindisi : Schena, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

LAUFER Roger (dir.), *La bibliographie matérielle*, Paris : éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1983.

MOUNIER Pascale et NATIVEL Colette, *Copier et contrefaire à la Renaissance, Faux et usage de faux, Acte du colloque organisé par R.H.R. et la S.F.D.E.S., 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon – Sorbonne*, Paris : Honoré Champion éditeur, 2014.

MOUREAU François, *Les Presses grises, La contrefaçon du livre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988.

PRADEL DE LAMAZE Philippe, *Invention et diffusion de l'humanisme : les contrefaçons lyonnaises des éditions d'Alde Manuce*, Mémoire de DEA, Sciences de l'information et de la communication : évolution et conservation des supports de l'information, Villeurbanne : Enssib, 1995.

Histoire de la littérature

ADAM Antoine et SIMON Alfred, « MOLIÈRE (1622-1673) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/moliere/> (consulté en janvier 2016).

BENICHOU Paul, « CORNEILLE PIERRE (1606-1684) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-corneille/> (consulté en janvier 2016).

COHEN Gustave, *Ronsard, Sa vie et son œuvre*, Paris : Gallimard, 1956.

COUTON Georges, *Œuvres complètes, Pierre Corneille, Tome III*, Paris : Gallimard, 1987.

GADOFFRE Gilbert, « RONSARD PIERRE DE (1524-1585) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-de-ronsard/> (consulté en janvier 2016).

JARRETY Michel (dir.), *La poésie française du Moyen-Âge au XX^e siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 2007.

LAZARD Madeleine, *Louise Labé, lyonnaise*, Paris : éditions Fayard, 2004.

LEBEGUE Raymond, *Etudes sur le théâtre français, Tome I*, Paris : éditions A.-G. Nizet, 1977.

LEBEGUE Raymond, *Etudes sur le théâtre français, Tome II*, Paris : éditions A.-G. Nizet, 1977.

LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome II, La comédie, Moyen-Âge et Renaissance*, Genève : Slatkine reprints, 1973.

LINTILHAC Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, Tome III, La comédie, XVII^e siècle*, Genève : Slatkine reprints, 1973.

MORNET Daniel, *Histoire générale de la littérature française*, Paris : Larousse, [ca 1945].

O'CONNOR Dorothy, *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, Genève : Slatkine, 1972.

Catalogues et répertoires

BAUDRIER Henri, *Bibliographie lyonnaise : recherche sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Paris : F. de Nobele, 1964-1965.

BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON, disponible sur : <http://www.bm-lyon.fr/> (consulté en novembre 2015, février, mars, juin et juillet 2016).

CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, disponible sur : <http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index.jsp?> (consulté en novembre 2015, février, mars et juillet 2016).

CARTIER Alfred, *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais, Tome II*, Paris : éditions des Bibliothèques nationales de France, 1937-1938.

GUIBERT Albert-Jean, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Paris : C.N.R.S., 1961.

SILVESTRE M. L. C., *Marques typographiques*, Paris, 1853.

VINGTRINIER Aimé, *Catalogue de la Bibliothèque lyonnaise de M. Coste, Première partie*, Lyon : imprimerie de Louis Perrin, 1853.

Bibliographie matérielle

BASE « BATYR », base d'ornements typographiques de la Renaissance, disponible sur : <http://www.bvh.univ-tours.fr/> (consulté en juin et juillet 2016).

BASE « FLEURON », banque d'ornements d'imprimerie, disponible sur : <http://dbserv1-bcu.unil.ch/ornements/scripts/Info.html> (consulté en juin et juillet 2016).

BOWERS Fredson, *Principles of Bibliographical description*, Winchester, U.K : St. Paul's Bibliographies, New Castle : Oak Knoll Press, 1994.

PRINTER'S DEVICES, base d'ornements typographiques de l'Université de Floride, disponible sur : <http://web.uflib.ufl.edu/spec/rarebook/devices/device.htm> (consulté en juin et juillet 2016).

VARRY Dominique, *Introduction à la bibliographie matérielle*, disponible sur : <http://dominique-varry.enssib.fr/bibliographie%20materielle> (consulté en mai, juin, juillet et août 2016).

Webographie

ARCHIVES DEPARTEMENTALES DU RHONE, disponible sur : <http://archives.rhone.fr> (consulté en juillet 2016).

DATA BNF, disponible sur : <http://data.bnf.fr/> (consulté en janvier 2016).

GALLICA, Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (BnF), disponible sur : <http://gallica.bnf.fr> (consulté en octobre, novembre, décembre 2015).

GOOGLE BOOKS, disponible sur : <http://books.google.fr/> (consulté en octobre, novembre, décembre 2015).

ANNEXES

Table des annexes

Bibliothèque municipale de Lyon	79
CORNEILLE Pierre, <i>Othon</i> , [Lyon ?, vers 1665 ?] – cote : Rés 804302.	79
LABE Louise, <i>Euures de Louïze Labé lionnoize</i> , A Lyon : par Ian de Tournes, 1556 – cote : Rés 805244.....	79
LABE Louise, <i>Euvres de Louïse Labé Lionnoize</i> , Lion : par Jan de Tournes, 1556 – cote : Rés 355916.....	79
MOLIERE, <i>Les Oeuures de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième</i> ; A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 – cote : Rés 801548. ..	80
MOLIERE, <i>George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière</i> , [Lyon?: s. n. ?], 1669 – cote : Rés 805536.....	80
MOLIERE, <i>Les œuvres de Monsieur de Molière</i> , A Lyon : chez Jacques Lions, 1692 – cote : Rés 811040.....	80
RONSARD Pierre de, <i>Les Oeuures de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition</i> , A Lyon : pour Thomas Soubbron, 1592 – 800727 ; Chomarat 5177 ; Chomarat 5178.....	80
CORNEILLE Pierre, <i>Othon : tragédie</i> , Paris : G. de Luyne, 1665 – cote : NUMM-70402	81
MOLIERE, <i>Georges Dandin</i> , Paris : J. Ribou, 1669 – cote : IFN-8610793	81
RONSARD Pierre (de), <i>Les œuvres de P. de Ronsard</i> , Paris : G. Buon, 1587 – cote : NUMM-72873, NUMM-72874, NUMM-72875, NUMM-72876, NUMM- 72877	81
Pierre Corneille	83
Bibliothèque municipale de Lyon : Rés 804302.....	83
Bibliothèque nationale de France : NUMM-70402	85
Molière.....	86
Bibliothèque municipale de Lyon :	86
Louise Labé	92
Bibliothèque municipale de Lyon :	92
Pierre de Ronsard	95
Bibliothèque municipale de Lyon : 800727	95
Bibliothèque nationale de France :	98

ANNEXE 1 : NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON

CORNEILLE Pierre, *Othon*, [Lyon ?, vers 1665 ?] – cote : Rés 804302.

Description : 1 vol. [2] 76 [2 bl.] p. Il manque 4 pages. in-12 feuillet en encarté. Signé A-G⁶ [\$4 \$3 sign. rom.]. Les feuillets A1 et A2 manquent ; le relevé de signatures commence au feuillet A3. 10 ligne de caractères : 34 mm.

Empreinte : ++++ t.nt z,ez QuEt 3 1665

Notes : contrefaçon lyonnaise de l'édition de Guillaume de Luyne sur mauvais papier. Exemplaire rogné. Plusieurs œuvres en un tome ; chaque œuvre est indépendante au niveau des signatures et de la pagination. Estampille de la Bibliothèque de la Ville de Lyon au feuillet A3.

LABE Louise, *Euures de Louïze Labé lionnoize*, A Lion : par Ian de Tournes, 1556 – cote : Rés 805244.

Description : 1 vol. [1 bl.] 182 p. in-8. Signé a-l⁸ [\$4 sign. arab.]. 10 lignes de caractères : 43 mm.

Empreinte : ures r-e- n-u- sumi (c) M. D. LVI.

Notes : contrefaçon lyonnaise de l'édition de Tournes de 1556. Reliure en maroquin citron (Bauzonnet-Trautz) doublée de maroquin bleu à dentelle. Papier peigné sur les contregardes. Fonds Coste de la BmL.

LABE Louise, *Euvres de Louïse Labé Lionnoize*, Lion : par Jan de Tournes, 1556 – cote : Rés 355916

Description : 1 vol. 173 [3] p. in-8. Signé a-l8 [\$5 sign. arab.]. 10 lignes de caractères : 48 mm.

Empreinte : u-e. o-de esul AMPé 3 M.D.LVI.

Notes : Privilège du roi. Reliure en maroquin rouge, filets et tranches dorés. Ex-libris à la page de garde « R.C.G. de Pixécourt ». Fonds Coste de la BmL.

MOLIERE, *Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième ; A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 – cote : Rés 801548.*

Description : 1 vol. [2 bl.] 298 [2 bl.] p. [3] ill. in-12 feuilleton en dehors (fils de chaines horizontaux). Signé A-Z⁸⁻⁴, Aa-Bb⁴, Cc² [\$5 \$3 \$1 \$3 \$1 sign. rom.]. 10 lignes de caractères : 40 mm.

Empreinte : Y.8. e,e: i:s, NuMe 3 M.DC.XCII.

Notes : contrefaçon du tome IV (Rés 801548 T.04) des *Œuvres* de Molière publiées en 1692 par Jacques Lions. Les illustrations sont réalisées en taille-douce (non signées). Reliure en veau du XVII^e siècle. Estampille de la Bibliothèque de la Ville de Lyon.

MOLIERE, *George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière, [Lyon?: s. n. ?], 1669 – cote : Rés 805536.*

Description : 1 vol. [4], 92 p. in-12 feuilleton encarté. Signé [+]², A-G⁶ H⁴ [\$5 \$3 sign. arab.]. Les feuillets H5 et H6 manquent. 10 lignes de caractères : 45 mm.

Empreinte : stse dede e.r- foaf 3 M.DC.LXIX.

Notes : Contrefaçon sur mauvais papier. Reliure veau rouge du XIX^e siècle. Papier coquille coloré aux contreplats. Tranches mouchetées. Pièce de titre en cuir et dorée. Estampille de la Bibliothèque de la Ville de Lyon à la page de titre.

MOLIERE, *Les œuvres de Monsieur de Molière, A Lyon : chez Jacques Lions, 1692 – cote : Rés 811040*

Description : 1 vol. [2] [1 bl.] 298 [2 bl.] p. [3] ill. in-12. Signé A-Z⁸⁻⁴ Aa-Bb⁴ Cc² [\$4 \$2 \$2 \$1 sign. rom.]. 10 lignes de caractères : 33 mm. (3,3 cm)

Empreinte : Y.8. e,e: i:s, NuMe 3 M.DC.XCII.

Notes : Reliure en veau datant du XVII^e siècle. Tranches colorées et papier coquilles aux gardes.

RONSARD Pierre de, *Les Oeuvres de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition, A Lyon : pour Thomas Soubron, 1592 – 800727 ; Chomarat 5177 ; Chomarat 5178.*

Description : 4 vol. in-12 feuilleton encarté. Tome 2 : 495 [9] p. signé A-X¹² [\$7 sign. rom.] ; Tome 3 : 424 [4] p. signé A-S¹² [\$7 sign. rom.] ; Tome 4 en 3 parties : 190 [2] p. signé A⁴ A-H¹² [\$4 \$7 sign. rom.] ; 164 [4] p. signé A-G¹² 5\$7 sign. rom.] ; 260 [4] p. signé A-L¹² [\$7 sign. rom.] ; Tome 5 et 6 en deux parties : 256 p. signé A-K¹² L⁸ [\$7 \$6 sign. rom.] ; 405 [3] p. signé A-R¹² [\$7 sign. rom.] 10

lignes de caractères : Tome 2 : 80 mm ; Tome 3 : 66 mm ; Tome 4 : 74 mm ; Tome 5 et 6 : 74 mm.

Empreinte : Tome 2 : ρηου nere ele- eugl 3 M. D. XCII. ; Tome 3 : uss. oun- onre mapl 3 M. D. XCII. ; Tome 4 : s.s, e,e, nce: r,ir 7 M. D. XCII ; Tome 5 et 6 : s.s: rel. e,er eten 3 M. D. XCII.

Notes : le tome I manque. Les deux premiers cahiers du tome IV sont signés tout deux avec la lettre A : le premier compte 4 feuillets et le second en compte 11, ce qui nous laisse supposer qu'il en manque un. Reliure hollandaise en parchemin du XVI^e siècle.

Bibliothèque nationale de France

CORNEILLE Pierre, *Othon : tragédie*, Paris : G. de Luyne, 1665 – cote : NUMM-70402

Description : [2] 78 [1] p. in-12. Signé π^2 A-F⁶ G⁴ [\$4 \$3 sign. rom.].

Empreinte : itre n.n, e?E. FiLe 3 M.DC.LXI.

MOLIERE, *Georges Dandin*, Paris : J. Ribou, 1669 – cote : IFN-8610793

Description : [1 bl.] [2] 154 [2 bl.] p. in-12. Signé π^2 A-M⁶ N⁴ [\$3 sign. rom.].

Empreinte : c.é. mees y.N. tel' 3 M.DC.LXIX.

RONSARD Pierre (de), *Les œuvres de P. de Ronsard*, Paris : G. Buon, 1587 –cote : NUMM-72873, NUMM-72874, NUMM-72875, NUMM-72876, NUMM-72877

Description : tous les tomes sont des in-12. Tome II : 375 [8] p. ; Tome III : 223 [1] p. ; Tome IIII : 163 [3] p. ; Tome V : 182 [2] p. ; Tome VI : 164 [4] p.

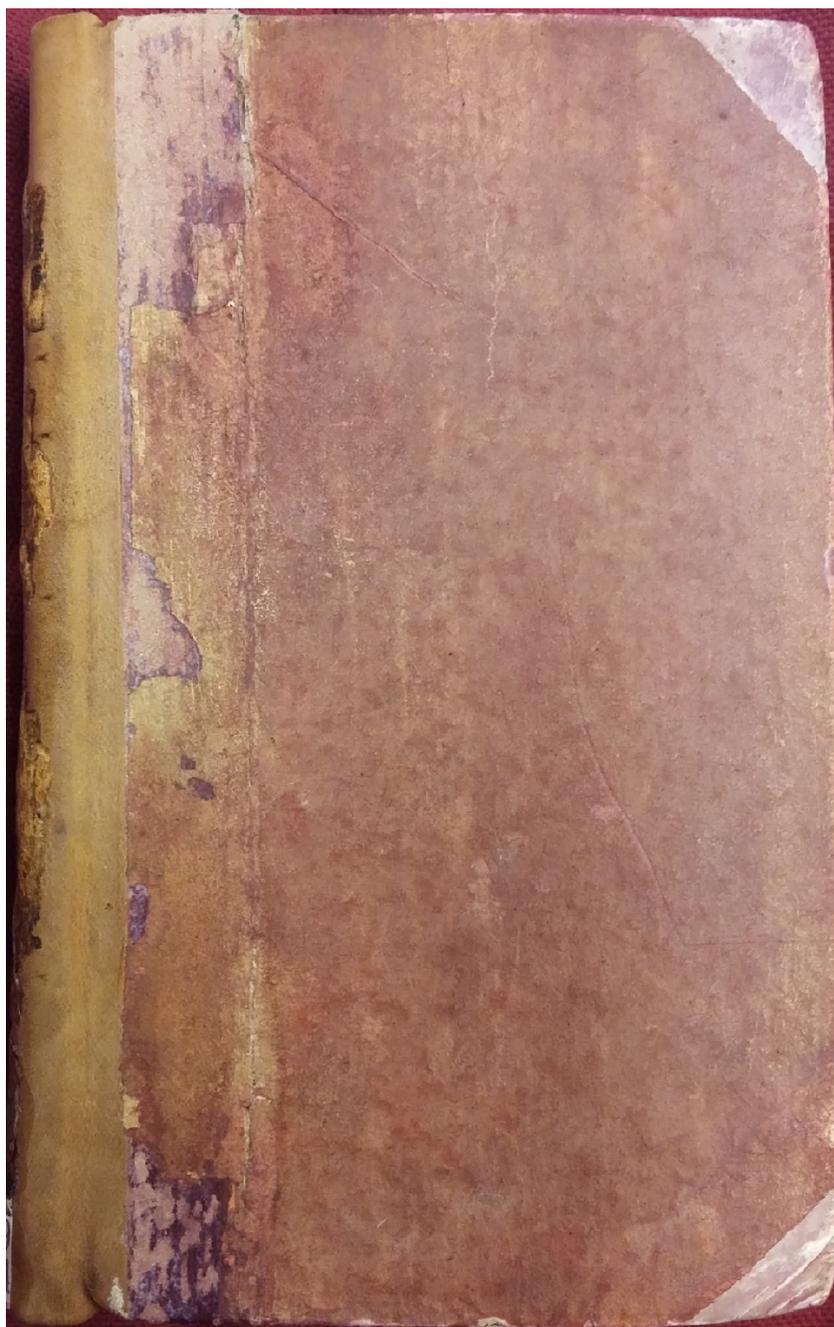
Tome II : A-Q¹² [\$7 sign. rom.] Tome III : A-I¹² K⁴ [\$7 \$3 sign. rom.] ; Tome IIII : A-G¹² [\$7 sign. rom.] (le dernier cahier ne compte que 11 feuillets) ; Tome V : A-G¹² H⁸ [\$7 \$5 sign. rom.] ; Tome VI : A-G¹² [\$7 sign. rom.].

Empreinte : Tome II : siei e,is i,e: e.is 3 1587 ; Tome III : s.s, oun- onre mapl 3 1587 ; Tome IIII : e.e: nse, e:e, NyNy 3 1587 ; Tome V : e.e, ntne nce: EtPu 3 1587 ; Tome VI : sese é.ux ser. SaJe 3 1587.

ANNEXE 2 : PHOTOGRAPHIE DES SOURCES ET DES SOURCES COMPARATIVES

PIERRE CORNEILLE

Bibliothèque municipale de Lyon : Rés 804302



804302

Extrait du Privilege du Roy.

PAR grace & Priuilege du Roy donné à Paris le dernier d'Octobre 1664. signé par le Roy en son Conseil G V I T O N N E A V ; Il est permis à Guillaume de Luyne Marchand Libraire de faire imprimer vne Piece de Theatre, de la composition du Sieur de Corneille, intitulée *Orhon* ; pendant sept ans, & defences sont faites à tous autres de l'imprimer, à peine de dix mille d'amande, confiscation des Exemplaires, de tous depens dommages & interest, comme il est plus au long porté par lesdites Lettres.

Registré sur le Liure de la Communauté des Libraires, le 28. Novembre 1664.

Signé E. M A R T I N, Syndic.

Acheué d'imprimer le 3. Fevrier 1665.

Et ledit de Luyne a fait part pour moitié du present Priuilege à Thomas Jolly. & Louis Billaine, suivant l'accord fait entr'eux.

Les Exemplaires ont esté fournis.



A iij

OTHON
TRAGÉDIE.

Par P. CORNEILLE.



A PARIS,

Chez GUILLEAUME DELVYNE, Libraire-Juré,
au Palais dans la Salle des Merciers,
à la Justice.

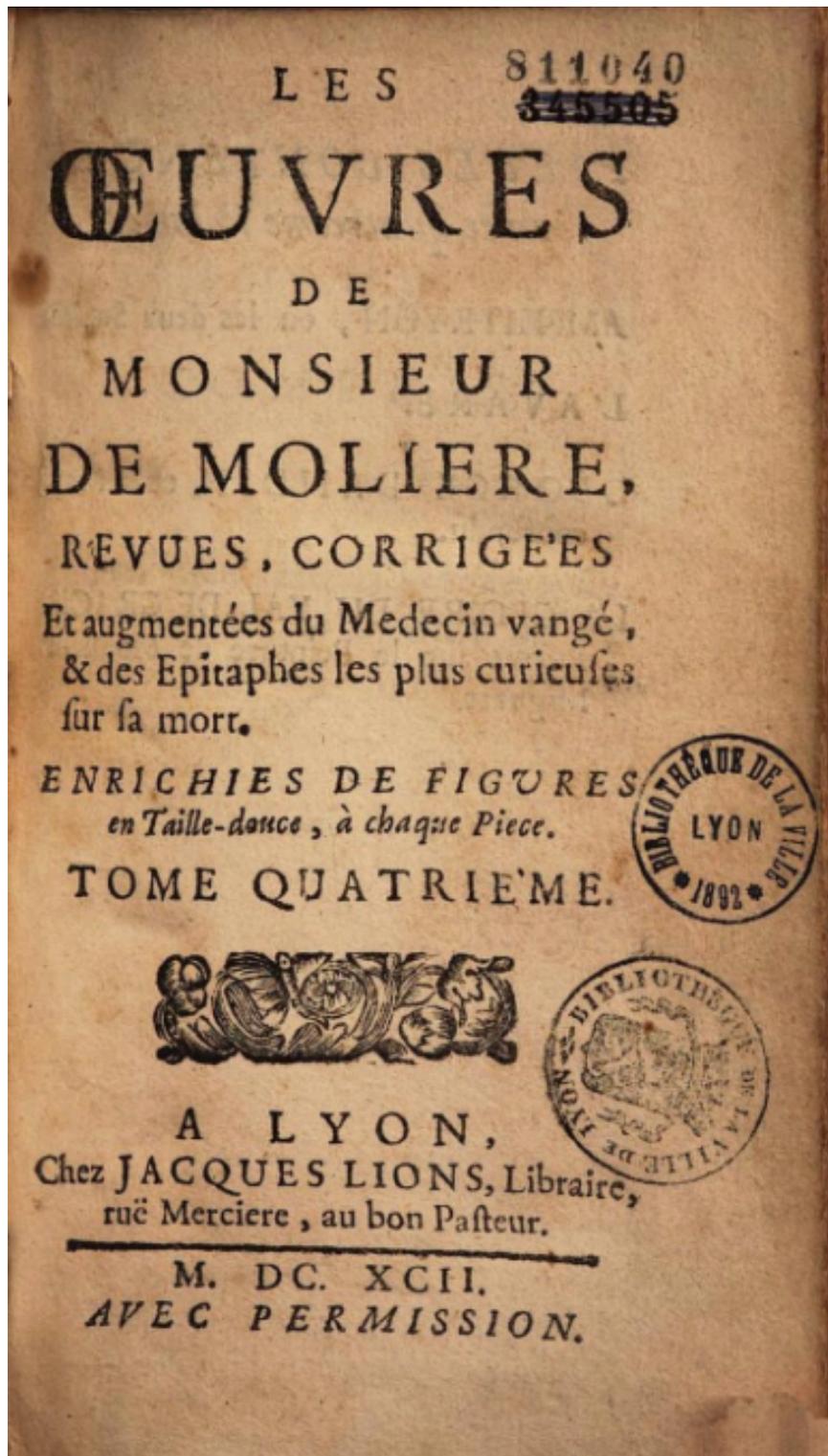
M. DC. LXV.
Avec Privilège du Roy.

MOLIERE

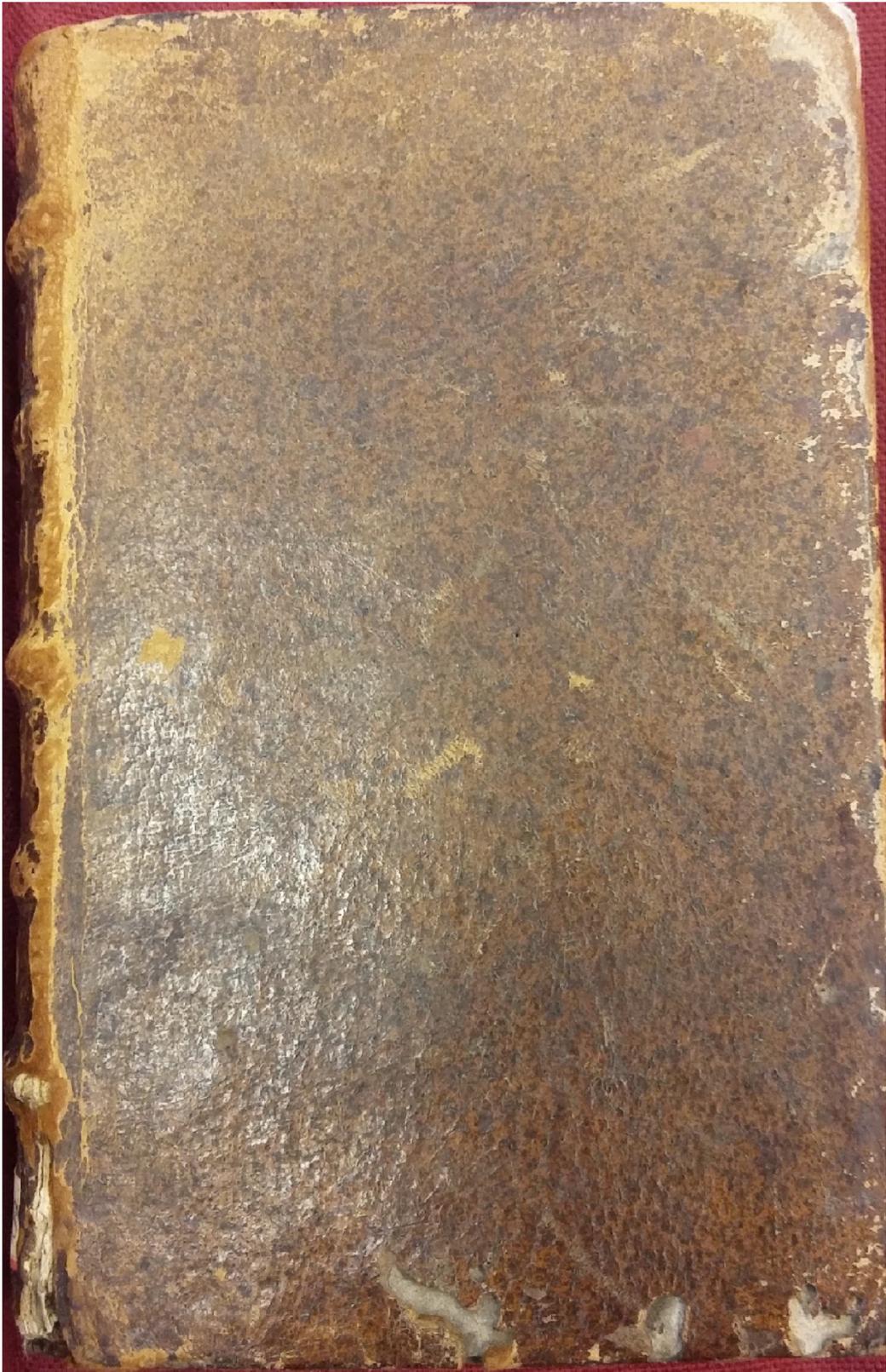
Bibliothèque municipale de Lyon :

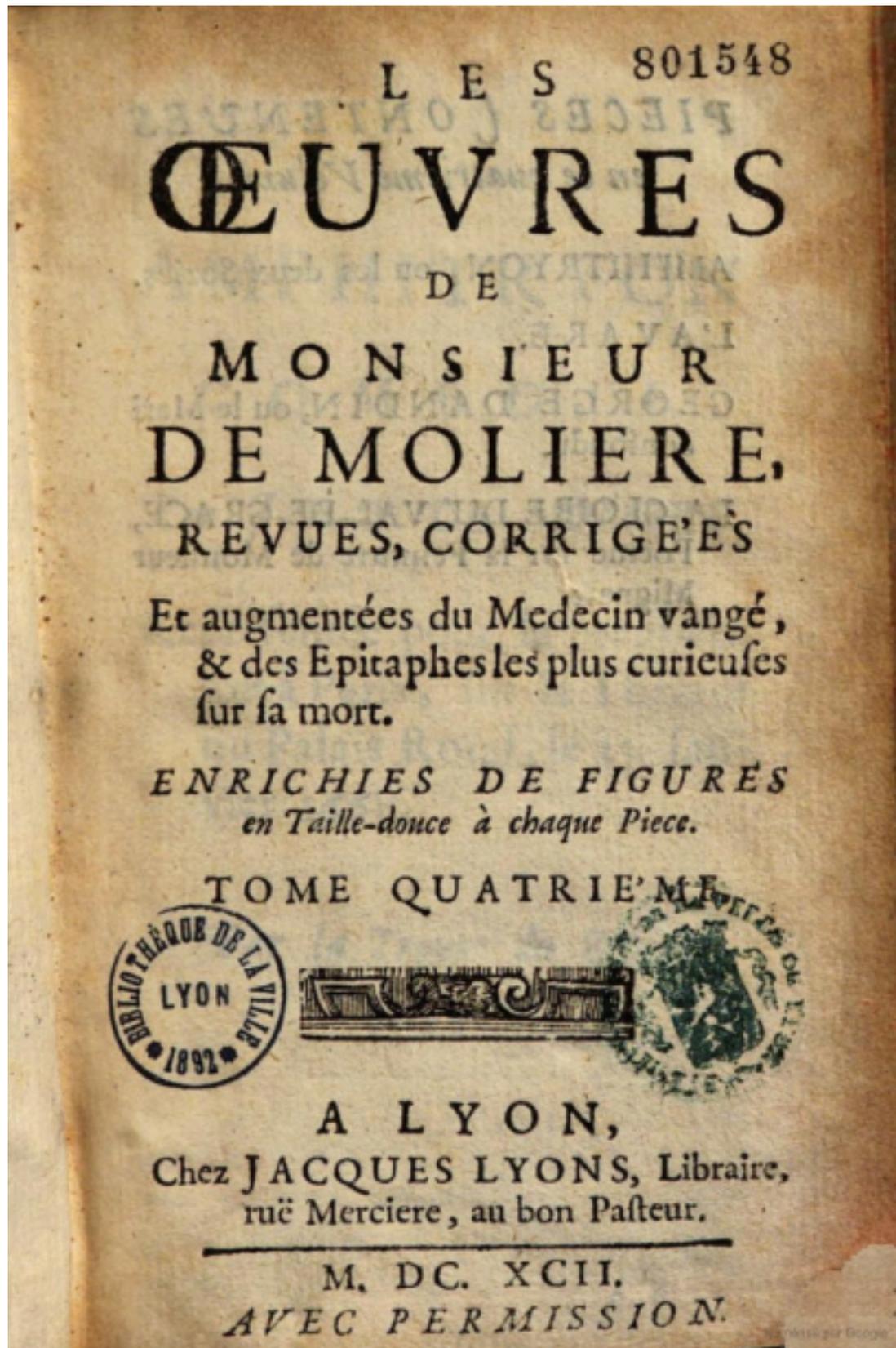
Œuvres complètes :

Rés 811040



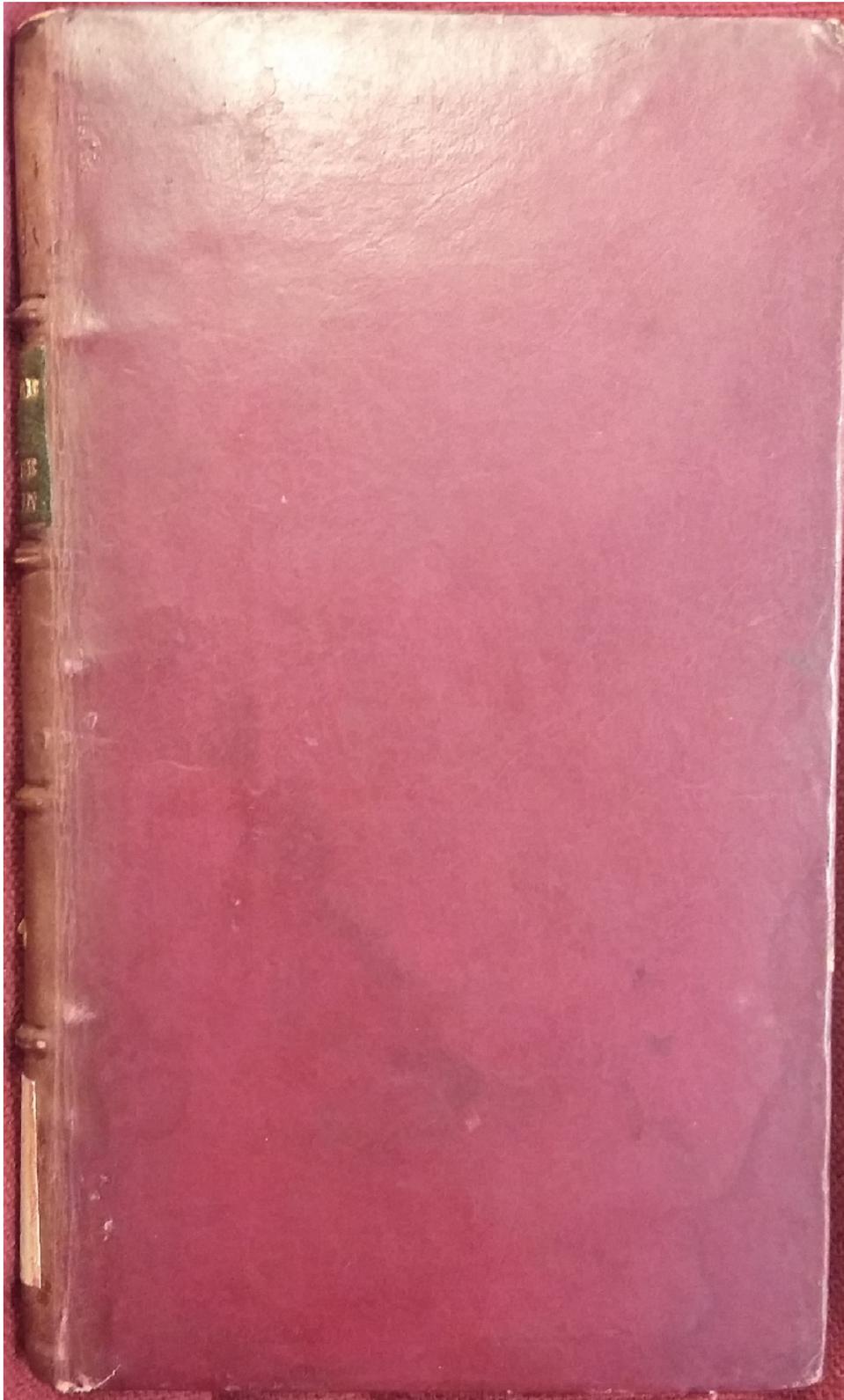
Rés 801548

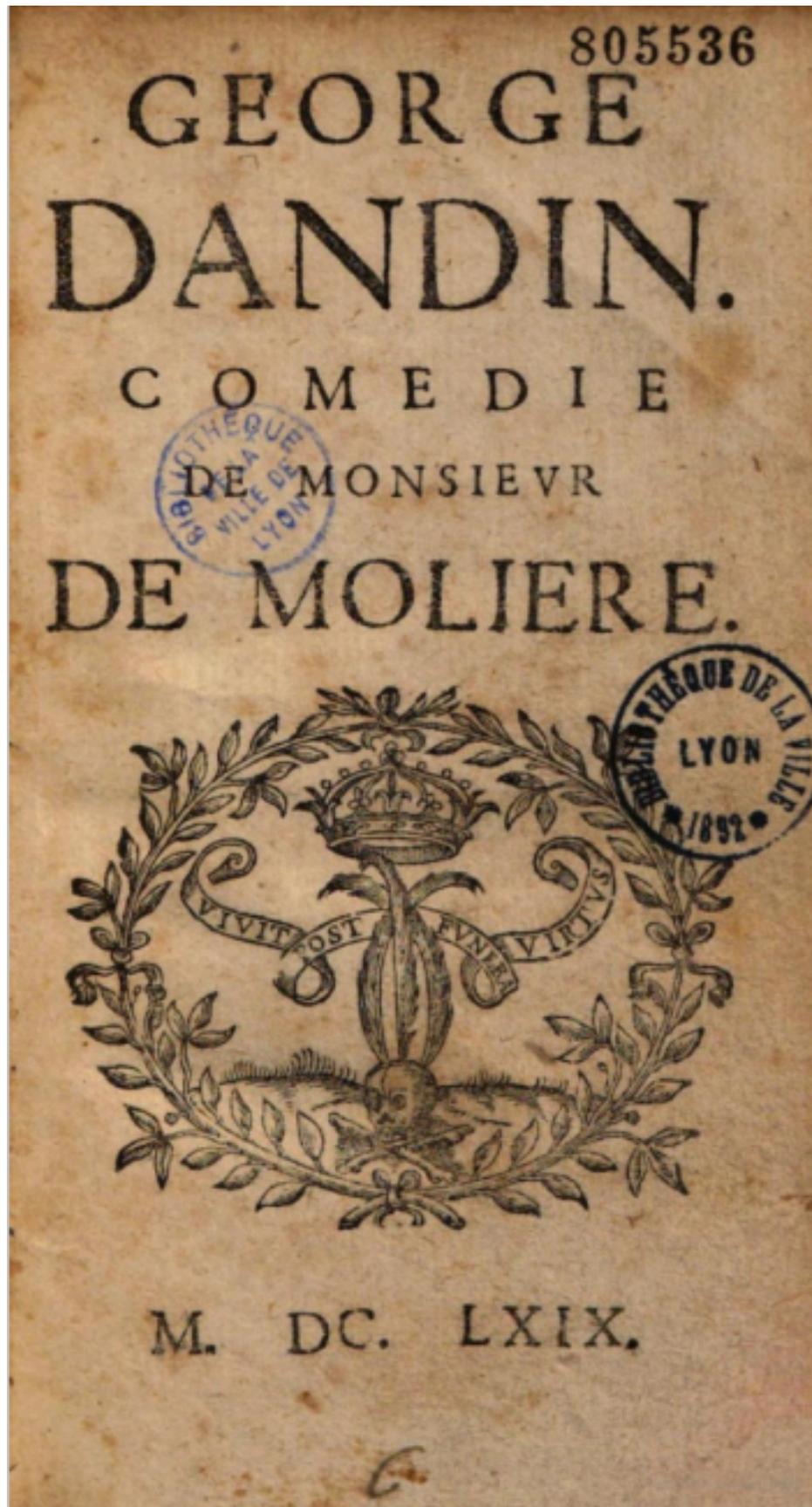




Georges Dandin

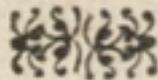
Rés 805536





GEORGE
DANDIN,
OV LE
MARY CONFONDV.
COMEDIE.

Par I. B. P. DE MOLIERE.



A PARIS,
Chez JEAN RIBOV, au Palais,
vis-à-vis la Porte de l'Eglise de
la Sainte Chapelle, à l'Image
Saint Louis.

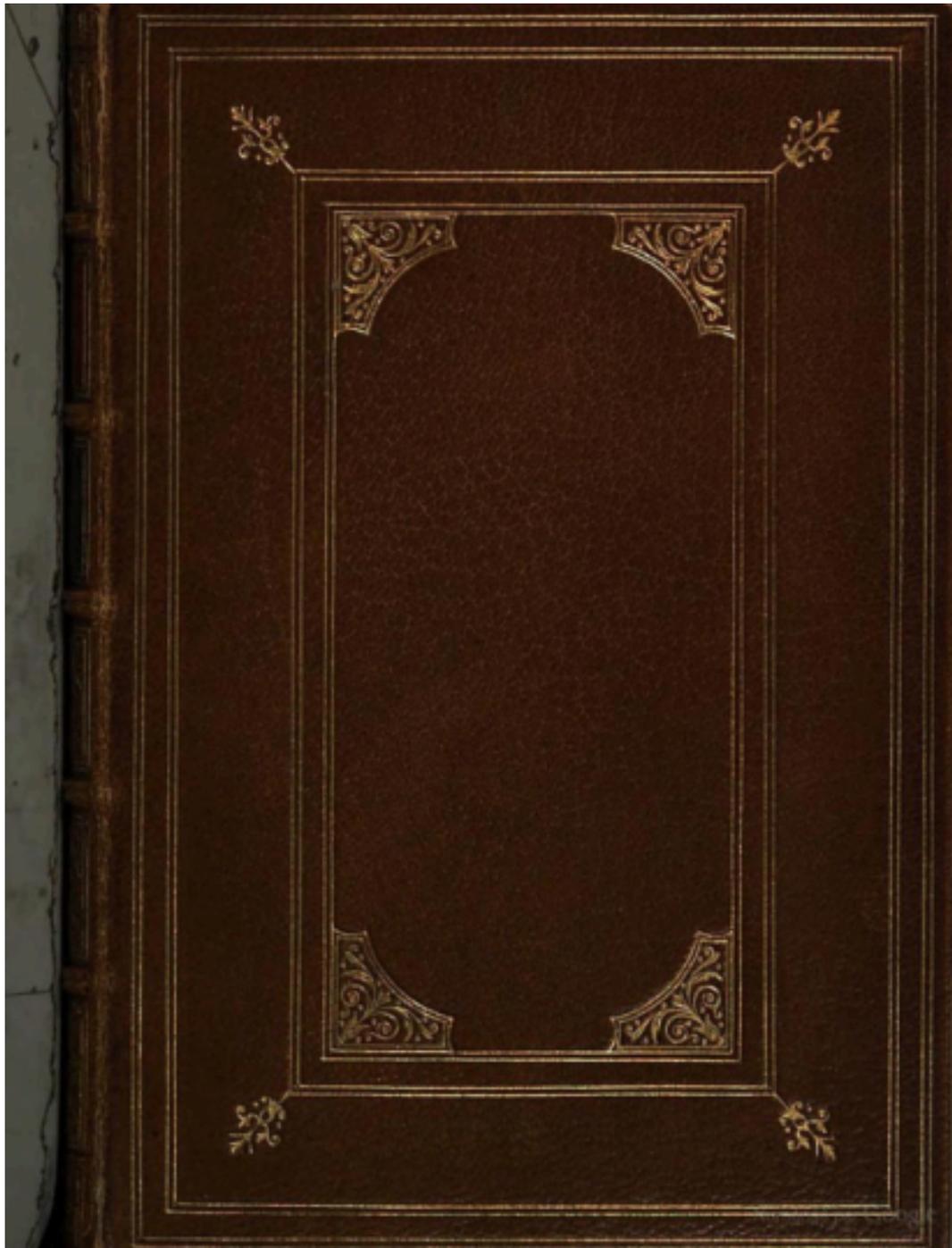
M. DC. LXIX.

Avec Privilege du Roy.

LOUISE LABE

Bibliothèque municipale de Lyon :

Rés 805244



805244

EVVRES

DE

LOVIZE LABE'

LIONNOISE.



A LION
PAR IAN DE TOVRNES.

M. D. LVI.

Avec Priuilege du Roy.



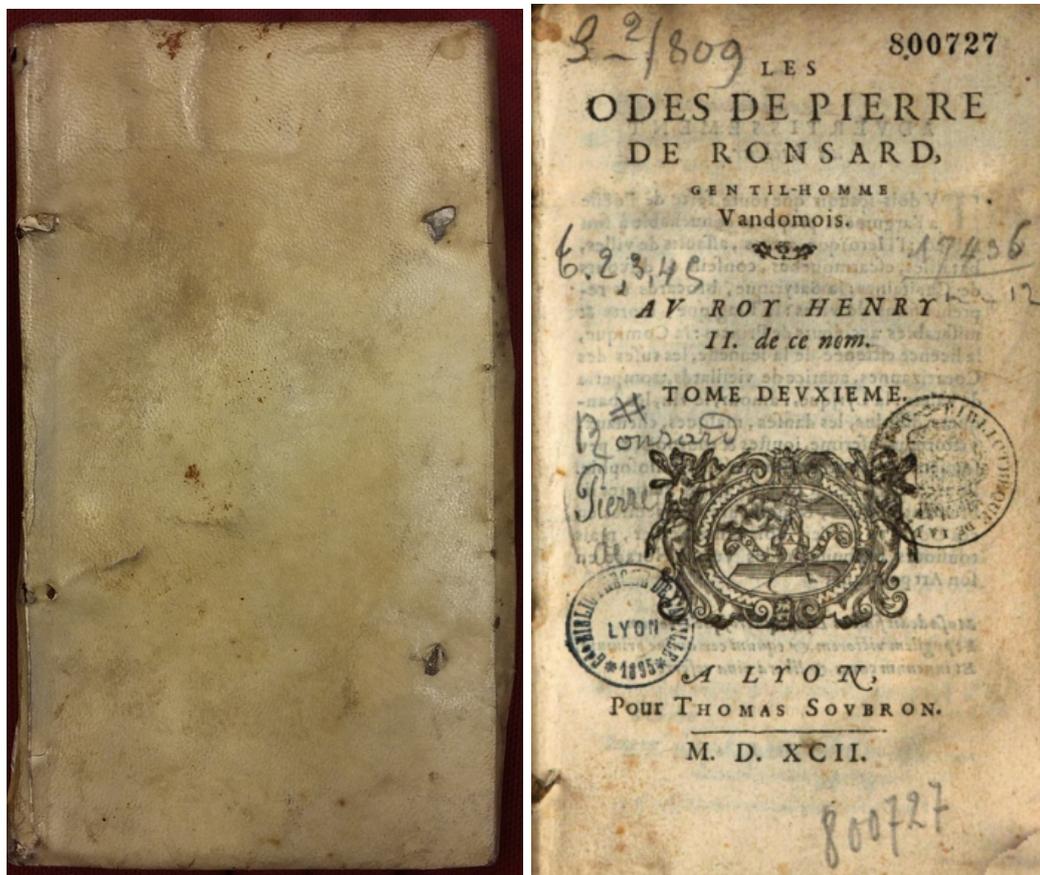
Rés 355916



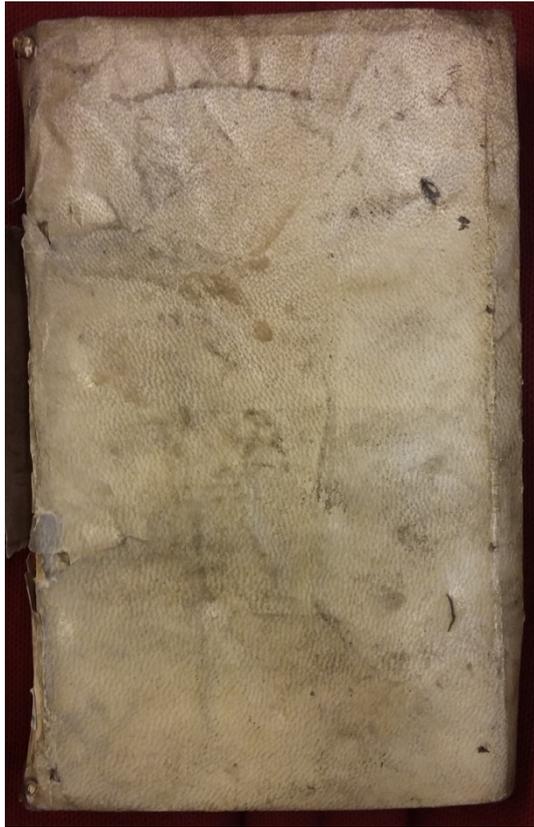
PIERRE DE RONSARD

Bibliothèque municipale de Lyon : 800727

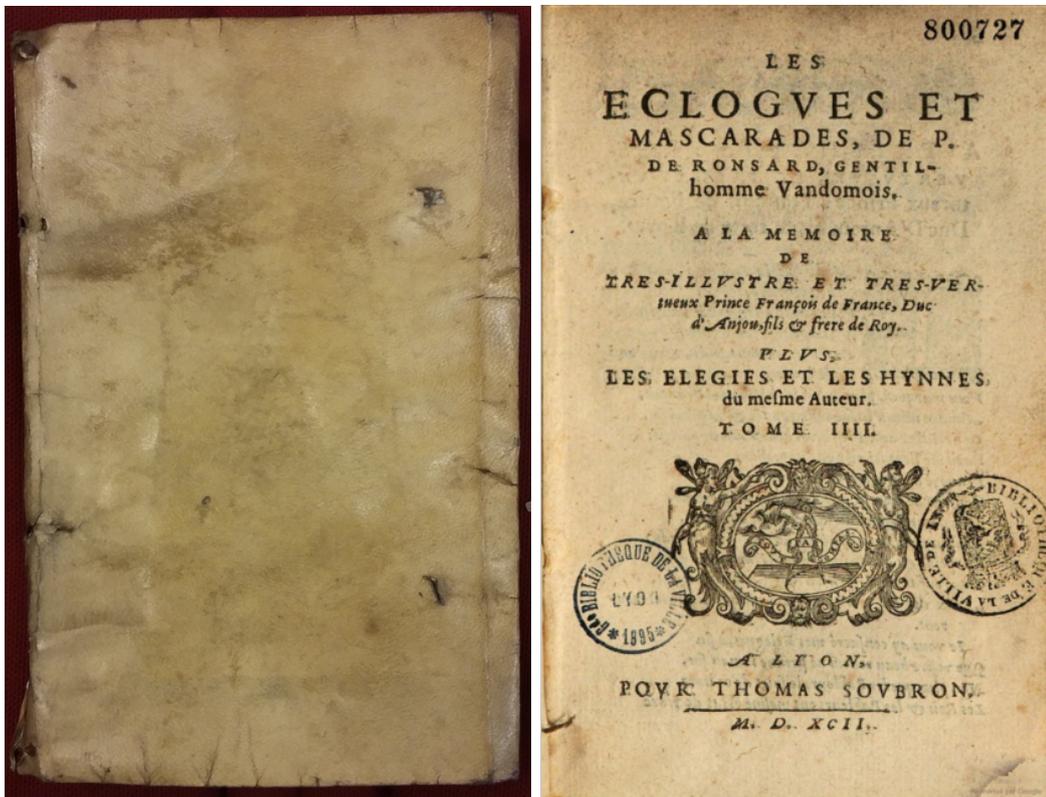
Tome 2



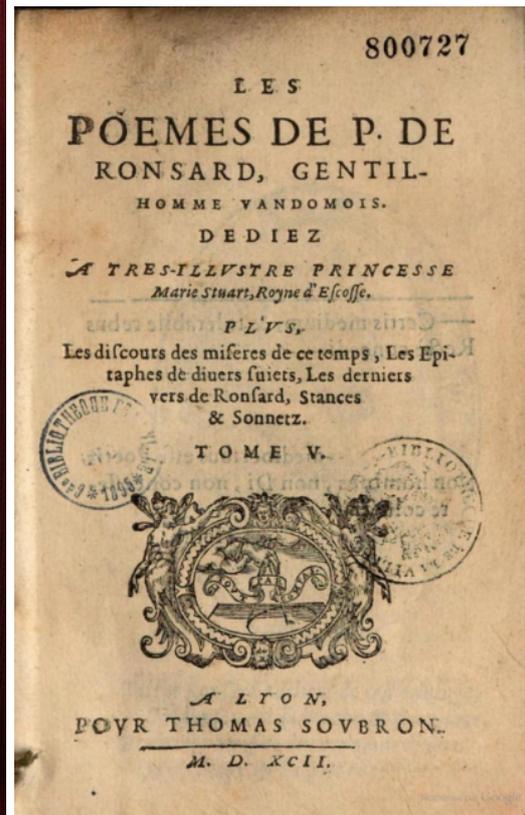
Tome 3



Tome 4

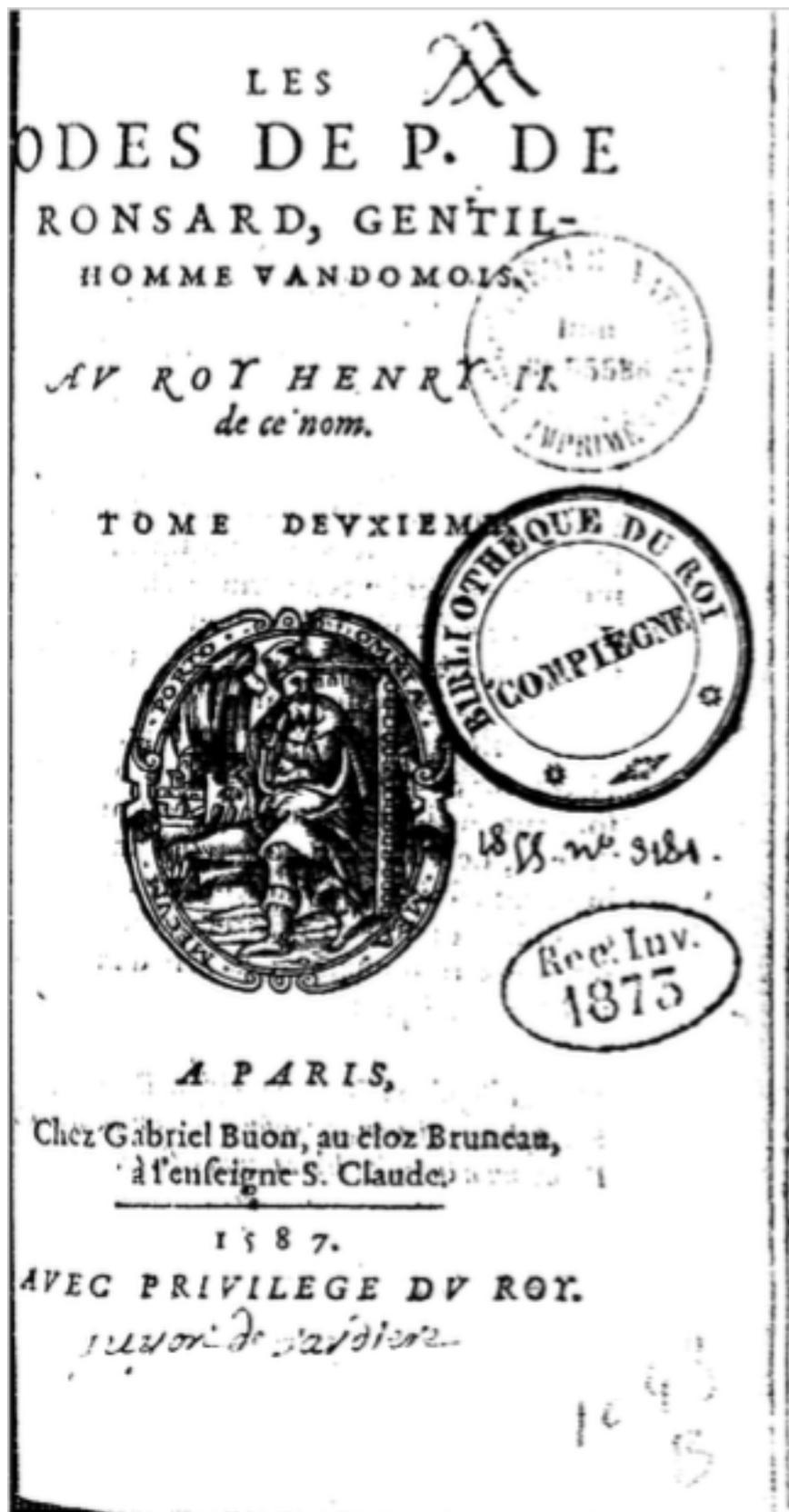


Tome 5 et 6



Bibliothèque nationale de France :

NUMM-72873, Tome 2



NUMM-72874, Tome 3

LES
QUATRE PREMIERS LIVRES DE
LA FRANCIADE.

AV ROY
TRES-CHRESTIEN, CHARLES
NEUVIEME DE CE NOM.

PAR PIERRE DE RONSARD
GENTIL-HOMME VANDOMOIS.
TOME III.



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Bruneau,
à l'enseigne S. Claude.

1587
AVEC PRIVILEGE DV ROY.
guyon de sardiere

NUMM-72875, Tome 4

LE 
BOCAGE ROYAL

DE P. DE RONSARD,

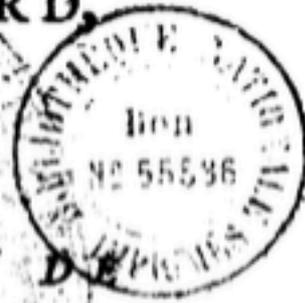
GENTIL-HOMME
VANDOMOIS.

DE DIE

A HENRY III ROY DE
France & de Pologne.

Non quibus videtur modulata poemata Iudex

TOME IIII.



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Bruheau,
à l'enfeigne S. Claude.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

guyon de sardiere

LES
ECLOGVES ET
MASCARADES DE P.
DERONSARD, GENTIL-
homme Vandomois.

A LA MEMOIRE
DE
TRES-ILLUSTRE ET TRES-VERE
tueux Prince François de France, Duc
d'Anjou, fils & frere de Roy.

TOME V.



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Bruneau,
à l'enseigne S. Claude.

1587.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

guyon de cardiere

NUMM-72877, Tome 6

LES
ELEGIES DE P. DE
RONSARD, GENTIL-
HOMME VANDOMOIS.

À M^{RS} VERTVEUX SEIGNEUR
*Anne Duc de Joyeuse, Pair &
Admiral de France, Gouver-
neur de Normandie.*

TOME VI.



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Brûneau,
à l'enseigne S. Claude.

1587.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.
guyon de sardiere



TABLE DES ILLUSTRATIONS

Marque typographique de Guillaume de Luyne.....	53
Feuillet A6, Pierre Corneille, <i>Othon</i> , [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)	54
Feuillet A3, Pierre Corneille, <i>Othon : tragédie</i> , Paris : G. de Luyne, 1665 (BnF)	54
Feuillet E2 (verso), Pierre Corneille, <i>Othon</i> , [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)	54
Feuillet B5 (recto), Pierre Corneille, <i>Othon</i> , [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)	54
Feuillet A4 (recto), Pierre Corneille, <i>Othon</i> , [Lyon ?, vers 1665 ?] (BmL)	55
Page de titre, MOLIERE, <i>Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième</i> , A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 (BmL).....	56
Page de titre, MOLIERE, <i>Les œuvres de Monsieur de Molière</i> , A Lyon : chez Jacques Lions, 1692 (BmL)	56
Feuillet A4 (verso), Les Oeuvres de Monsieur de Moliere, revues, corrigées et augmentées du Medecin vangé, & des epitaphes les plus curieuses sur sa mort, enrichies de figures en taille-douce a chaque piece. Tome quatrième, A Lyon : Chez Jacques Lyons Libraire, ruë Merciere, au bon Pasteur, 1692 (BmL).....	57
Feuillet A3 (verso), MOLIERE, <i>George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière</i> , [Lyon ? : s. n. ?], 1669 (BmL)	58
Feuillet A5 (recto), MOLIERE, <i>Georges Dandin</i> , Paris : J. Ribou, 1669 (BnF)	58
Feuillet C5 (recto), MOLIERE, <i>George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière</i> , [Lyon ? : s. n. ?], 1669 (BmL)	58
Feuillet E3 (verso), MOLIERE, <i>Georges Dandin</i> , Paris : J. Ribou, 1669 (BnF)	59
Page de titre, LABE Louise, <i>Euures de Louïze Labé lionnoize</i> , A Lion : par Ian de Tournes, 1556 (BmL)	60
Feuillet A2 (recto), LABE Louise, <i>Euures de Louïze Labé lionnoize</i> , A Lion : par Ian de Tournes, 1556 (Rés 805244, BmL)	60
Feuillet A2 (recto), LABE Louise, <i>Euvres de Louïse Labé Lionnoize</i> , Lion : par Jan de Tournes, 1556 (Rés 355916, BmL)	61
Marque typographique de Thomas Soubron	62
Fleuron de Thibaud Ancelin, RONSARD Pierre de, Les Oeures de Pierre de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de	

**l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition, A Lyon : pour Thomas
Soubron, 1592 (Tome II, 800727, BmL) 62**

**Fleuron de Thibaud Ancelin, RONSARD Pierre de, Les Oeuures de Pierre
de Ronsard gentilhomme vandomois augmentées de plusieurs poësies de
l'auteur, qui si n'estoyent en la precedente edition, A Lyon : pour Thomas
Soubron, 1592 (Tome IV, 800727, BmL) 62**

Marque typographique de Gabriel Buon 63

TABLE DES MATIERES

Sigles et abréviations	7
Introduction : définir la contrefaçon	9
La littérature française renaissante autour de deux genres : théâtre et poésie	13
1. Entre théâtre... ..	13
1.1. Historique : comédie et tragédie à la Renaissance	13
1.1.1. La Pléiade dans l'histoire du théâtre	13
1.1.2. La comédie : des origines au XVII ^e siècle	14
1.1.3. Les caractéristiques principales du théâtre tragique	17
1.1.4. Les unités au théâtre : plus particulièrement l'unité et la pluralité de lieu	19
1.2. Pierre Corneille et <i>Othon</i>	20
1.3. Les œuvres de Molière	23
1.3.1. L'École des femmes	25
1.3.2. Tartuffe et Don Juan	25
1.3.3. Le Misanthrope	26
1.3.4. Georges Dandin	26
2. ... et poésie	27
2.1. Historique : la poésie à la Renaissance	27
2.1.1. La rhétorique et l'école marotique	27
2.1.2. La poésie lyonnaise autour de Maurice Scève	29
2.1.3. La poésie du XVII ^e siècle	29
2.2. Louise Labé, « La Belle Cordière »	32
2.3. Pierre de Ronsard	34
Contrefaçon et édition littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles	37
1. Origines et développement de la contrefaçon du livre français et plus particulièrement lyonnais	37
1.1. Les origines du faux	37
1.2. Le phénomène de la contrefaçon éditoriale en expansion	39
2. Hiérarchie et pratique dans le monde des imprimeurs-libraires	40
2.1. Portraits et pratiques des contrefacteurs	40
2.2. La contrefaçon d'un point de vue juridique : le régime des privilèges	44
2.3. Droits d'auteur ou « la propriété littéraire » dans l'édition littéraire	45
Etude autour d'un corpus de contrefaçons lyonnaises conservées à la Bibliothèque municipale de Lyon	47
1. Présentation du corpus et méthodologie de recherche	47
1.1. Présentation du corpus étudié	47
1.2. Méthodologie de recherche suivie	50
1.2.1. Les instruments de recherche	50
1.2.2. Présentation de la recherche	52
2. Etude du corpus	53
2.1. <i>Othon</i> de Pierre Corneille	53
2.2. <i>Les Œuvres de Monsieur de Molière et Georges Dandin</i>	55
2.3. <i>Les Euvres</i> de Louise Labé	59
2.4. <i>Les Œuvres</i> de Pierre de Ronsard	61
Conclusion	65
Sources	67
Bibliothèque municipale de Lyon	67
Sources comparatives	68
Bibliothèque municipale de Lyon	68

Bibliothèque nationale de France	68
Bibliographie.....	71
Histoire du livre	71
Histoire de la littérature	72
Catalogues et répertoires	73
Bibliographie matérielle	74
Webographie	74
Annexes	77
Annexe 1 : Notices bibliographiques	79
Bibliothèque nationale de France	81
Annexe 2 : Photographie des sources et des sources comparatives	83
Œuvres complètes :	86
Georges Dandin	89
Table des illustrations	105
Table des matières	107