

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

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

**De *La Celestina* à *La Célestine* : la  
traduction au cœur d'une réflexion  
éditoriale en France, XVIe – XVIIe  
siècles**

**Camille LUNEAU**

Sous la direction de Nicolas DIOCHON  
Enseignant – Université Lyon 2 Lumière



## **Remerciements**

*J'adresse tout d'abord mes plus sincères remerciements à mon directeur de mémoire, Nicolas Diochon, pour la confiance qu'il a placée en moi, et dont les conseils et les encouragements m'ont permis de mener à bien ce projet qui me tenait à cœur.*

*Le dirijo también mis agradecimientos al profesor Miguel García-Bermejo Giner, quien me permitió descubrir esta magnífica obra de La Celestina. Este trabajo no hubiera sido posible sin su enseñanza, sus conocimientos y su voluntad de compartírselos con sus alumnos.*

*Je tiens également à remercier mes camarades de la promotion du Master 1 Culture de l'Écrit et de l'Image 2020/2021, qui ont su partager leurs connaissances et leur motivation tout au long de cette année mouvementée.*

*Je remercie enfin tous mes proches qui ont contribué, chacun à leur façon, à la réalisation de ce travail : mon petit frère pour son enthousiasme sans borne, pour sa joie et son affection, ma mère pour son écoute attentive et curieuse, Zoé, cette meilleure amie dont le soutien et les conseils m'ont été d'une aide précieuse, Maïlis pour sa présence et sa bienveillance à chaque instant, et enfin Terii pour son sourire et sa confiance.*

*Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide de chacun d'entre vous.*

### **Résumé :**

*Porter un regard nouveau sur La Célestine semble être une entreprise complexe, au regard de toutes les recherches qui ont déjà été réalisées autour de cet ouvrage. Pourtant, si on l'étudie sous le prisme de sa traduction française, il nous est encore possible de découvrir une nouvelle facette de ce chef-d'œuvre qui aura su dépasser les frontières linguistiques et temporelles, pour finalement s'imposer comme un monument de la littérature et de l'édition en France. Il s'agit pour cela d'aller au-delà de la langue et de la lettre, et d'étudier l'ouvrage dans sa globalité : image, couleur, caractère, page, texte, livre, commerce, édition, impression, tous ces éléments nous permettent de comprendre que ce chef-d'œuvre hispanique, qui aura su marquer la littérature française et internationale, est un véritable reflet d'une évolution des réflexions éditoriales relatives à la traduction aux cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.*

*Descripteurs : France, Espagne, XVI<sup>e</sup> siècle, XVII<sup>e</sup> siècle, XVIII<sup>e</sup> siècle, Traduction, La Célestine, Théâtre, Illustration, Linguistique, Littérature, Philologie, Édition, Impression, Typographie*

### **Abstract:**

*Taking a fresh look at La Célestine seems to be a complex undertaking in view of all the research that has already been done on this work. However, if we study it through the prism of its French translation, it is still possible to discover a new facet of this masterpiece, which has transcended linguistic and temporal boundaries to finally establish itself as a monument of literature and publishing in France. To do this, we must go beyond the language and the letter, and study the work in its entirety: image, colour, typography, page, text, book, craft, edition, printing, all these elements allow us to understand that this Hispanic masterpiece, which will have left its mark on French and international literature, is a true reflection of the evolution of editorial reflections on translation during the 16th and 17th centuries.*

*Keywords: France, Spain, 16th century, 17th century, 18th century, Translation, La Celestine, Theatre, Illustration, Linguistics, Philology, Literature, Publishing, Printing, Typography*

## *Droits d'auteurs*

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.



# Sommaire

INTRODUCTION .....	9
<b>I. LA PLACE DE LA TRADUCTION EN FRANCE, XVIIE – XVIIIIE SIECLES .....</b>	<b>17</b>
<b>A. Traducteurs et traductologie .....</b>	<b>18</b>
1. <i>Émergence d’une réflexion sur la traductologie .....</i>	19
2. <i>Devoirs et contraintes du traducteur .....</i>	22
3. <i>Traduire La Célestine .....</i>	25
<b>B. La question de la langue .....</b>	<b>28</b>
1. <i>Naissance d’une réflexion sur la langue .....</i>	29
2. <i>Évolution du choix des langues sources .....</i>	31
<b>C. Diffusion des traductions .....</b>	<b>34</b>
1. <i>Langue source et géopolitique .....</i>	35
2. <i>Le choix des œuvres par le libraire : la question du genre .....</i>	37
3. <i>Vendre les traductions : un enjeu commercial pour le libraire... ..</i>	45
<b>II. ÉDITER LA CELESTINE .....</b>	<b>49</b>
<b>A. La traduction : un travail collectif .....</b>	<b>49</b>
1. <i>Auteurs .....</i>	50
2. <i>Traducteurs .....</i>	52
3. <i>Editeurs .....</i>	56
<b>B. Entre remaniements et ajouts : la question du contenu .....</b>	<b>61</b>
1. <i>Censure .....</i>	62
2. <i>Ajouts .....</i>	64
3. <i>Version bilingue .....</i>	67
<b>C. Au-delà de l’objet textuel : la mise en valeur esthétique .....</b>	<b>69</b>

1.	<i>Les illustrations</i> .....	70
2.	<i>Les ornements</i> .....	74
3.	<i>La couleur</i> .....	81
<b>III. IMPRIMER LA CELESTINE</b> .....		<b>85</b>
<b>A. Présentation du corpus</b> .....		<b>86</b>
<b>B. Évolution de la forme : de l’ouvrage au texte</b> .....		<b>90</b>
1.	<i>La Célestine : une forme théâtrale complexe</i> .....	90
2.	<i>Composition de l’ouvrage : le livre au-delà du texte</i> .....	104
<b>C. Imprimer la lettre : enjeu technique et esthétique</b> .....		<b>109</b>
1.	<i>Nouveautés typographiques dans La Célestine</i> .....	110
2.	<i>L’impression : un défi technique</i> .....	117
<b>CONCLUSION</b> .....		<b>123</b>
<b>SOURCES</b> .....		<b>127</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....		<b>129</b>
<b>ANNEXES</b> .....		<b>133</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....		<b>149</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....		<b>151</b>



# INTRODUCTION

---

1499 : Burgos. Fernando de Rojas fait publier, pour la première fois, sa *Comedia de Calisto y Melibea*, pièce de théâtre en 16 actes, une œuvre qui marquera définitivement l'histoire de la littérature espagnole et internationale. Il s'agit aujourd'hui, après le *Don Quichotte* de Cervantes, de l'ouvrage le plus vendu et le plus lu en Espagne : sa renommée n'est donc plus à prouver, et elle lui vaudra une quantité considérable de recherches et d'études. Qu'il s'agisse de son genre littéraire si particulier, des doutes quant à son origine ou des multiples thèmes abordés, *La Célestine* est la source de nombreux questionnements qui font encore aujourd'hui l'objet de débats internationaux variés.

C'est grâce aux enseignements de Miguel García-Bermejo Giner, professeur à l'Université de Salamanque, en Espagne, que nous avons eu la chance de découvrir ce chef-d'œuvre littéraire de la fin du Moyen Âge. De la narration à la magie, de l'amour courtois au genre ambigu, de *La Célestine* à Rojas, nous avons pu prendre conscience de la beauté complexe de cette œuvre, et avons ainsi souhaité l'étudier sous le prisme des modalités littéraires françaises. Si la littérature et la linguistique de *La Célestine* sont des sujets plus que passionnants, ils n'en restent pas moins très étudiés, alors que l'ouvrage en soi, le livre, l'édition, n'est pas forcément pris en compte dans ce genre de recherches. C'est donc sur ce thème que nous avons choisi d'orienter nos travaux, afin d'analyser le lien entre le livre et le texte, l'Espagne et la France, l'auteur et le traducteur, puisque ce sont bien les textes des traducteurs français qui ont permis la diffusion de la pièce à travers le pays. Par conséquent, l'aspect traductologique occupe aussi une place conséquente de notre travail et nous a amené à le considérer dans un cadre plus large, au-delà de *La Célestine*.

Nos recherches nous ont amenés à constater que *La Célestine* avait été au cœur d'un intense processus de réflexion dramaturgique et éditoriale, ce qui nous a obligés à restreindre notre champ d'étude aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, puisque c'est durant cette période que l'ouvrage connaît le plus grand nombre de modifications marquantes d'un point de vue matériel. De sa première édition française en 1527<sup>1</sup> à

---

<sup>1</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, Paris, Galliot du Pré, 1527

la dernière que nous avons sélectionnée pour notre corpus en 1633<sup>2</sup>, on observe une évolution constante dans la manière dont l'œuvre a été traitée, qu'il s'agisse de la mise en page, de la forme du texte ou tout simplement de l'écriture. C'est cette évolution matérielle qui nous intéresse ici, et plus particulièrement la façon dont *La Célestine* en est, ou non, le reflet.

Du point de vue de la traductologie, les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> sont aussi porteurs de nombreux bouleversements qui se remarquent également dans nos éditions : la place de l'auteur ou du traducteur évolue, le choix des langues, des genres, la manière dont l'œuvre est valorisée et pourquoi, tous ces éléments sont à relier à notre texte espagnol, et nous permettent de comprendre comment il a dépassé la frontière hispanique pour venir s'implanter comme un chef-d'œuvre littéraire jusqu'en France. Étudier *La Célestine* sous le prisme de ses éditions, de sa matérialité, nous semble donc être un sujet d'étude à la fois novateur et révélateur de son succès, un travail que nous n'aurions pu réaliser sans nous appuyer sur un certain nombre d'ouvrages de recherches que nous nous proposons de présenter ici.

Nous avons tout d'abord centré nos recherches sur la traduction, et nous sommes donc appuyés sur les deux premiers tomes de l'*Histoire des traductions en langue française*, publiés aux éditions Verdier. Le premier, concernant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, est rédigé sous la direction d'Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat, et a été publié en 2015. Le second est publié un an plus tôt, en 2014, sous la direction de Véronique Duché. Cette collection en quatre tomes permet de retracer l'ensemble de l'histoire de la traduction en français, sous de multiples angles : linguistique, littérature, matérialité, commerce, autant de sujets qui nous ont permis de réunir une grande quantité de données sur lesquelles nous avons appuyé nos hypothèses. Ces ouvrages constituent la principale source de travail concernant la traduction, mais cela ne signifie pourtant pas que ce domaine ne fait pas partie d'un processus de recherche important. En effet, Jean Delisle, professeur à l'Université d'Ottawa, constate que l'histoire de la traduction a généré un intérêt nouveau et très productif ces vingt-cinq dernières années<sup>3</sup>. Il fait notamment

<sup>2</sup> F. de ROJAS, *La Célestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en françois*, Rouen, Charles Osmont, 1633

<sup>3</sup> J. DELISLE, « Réflexion sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques », vol. 26, n° 2, 1998, p. 21-43

remarquer qu'elle est aujourd'hui enseignée jusque dans les universités, dans le cadre des formations de traducteurs et interprètes.

La traductologie, domaine en plein essor, ne peut se permettre de faire l'économie d'un retour aux sources, même s'il serait prétentieux de croire que nous pouvons savoir du passé tout ce qu'il a été. Plus que jamais, nous avons besoin d'historiens de la traduction<sup>4</sup>.

Pour en revenir à nos ouvrages, il est important de rappeler que ces quatre tomes résultent d'une idée qui naît en 2004, pensée par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson, alors qu'ils soulèvent le problème important de l'absence des traducteurs dans l'histoire de la littérature française<sup>5</sup>. Les nombreux auteurs et collaborateurs de cette collection précisent en effet qu'il ne s'agit pas de l'histoire de *la* traduction, mais *des* traductions, ouvrant ainsi un champ de recherche bien plus vaste, dépassant le cadre de la simple littérature. Ces ouvrages s'appuient sur une large base de données, comme en témoignent les nombreuses bibliographies très complètes insérées à la fin de chaque chapitre. Il est vrai que chacune de ces parties sont rédigées par un ou plusieurs chercheurs différents, ce qui rend la collection d'autant plus exhaustive. Nous pouvons donc y trouver énormément de références à des précédentes recherches, mais aussi des tableaux, des graphiques, des extraits d'œuvres : ces ouvrages permettent de balayer la quasi-totalité du monde de la traduction en langue française, et ce sur une large période temporelle puisque les recherches se poursuivent jusqu'à la traduction au XX<sup>e</sup> siècle.

*L'Histoire des traductions en langue française* nous présente par conséquent la traduction sous un premier regard d'abord théorique : il s'agit de comprendre la place de la langue, et les enjeux qu'elle entraîne, la naissance de la traductologie, puis aborde ensuite la question du traducteur et de sa place dans ce monde du livre, en tant qu'intermédiaire linguistique. C'est finalement sur une étude plus spécifique que se concluent généralement ces quatre ouvrages, par l'analyse des différents genres littéraires, ou des particularités de chaque pays. Cette structure permet donc de prendre en compte tous les agents qui composent la traduction : auteur, traducteur, éditeur, imprimeur, libraire, mais permet également de nous intéresser

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>5</sup> M. CONSTANTINESCU et C. DRAHTA, « L'Histoire de la traduction en questions », Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université Stafen cel Mare (éd.), n° 18, 2011, p. 46 (en ligne : <http://www.usv.ro/atelierdetraduction/index.php/fr/17/Notre%20revue/496/0>)

aux domaines concernés par le livre, à savoir la langue, le genre littéraire, la dimension commerciale et esthétique.

Si les recherches de Sabine Juratic, qui rédige le troisième chapitre de *l'Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, nous donnent quelques informations quant à la matérialité de la traduction en soi, elles restent malgré tout assez peu développées, et davantage centrées sur l'objet éditorial, la place de l'éditeur et ses choix, et non sur l'objet imprimé, ce qui nous a amenés à nous tourner vers de nouveaux ouvrages de références, notamment *l'Histoire de l'écriture typographique* de Yves Perrousseau, publié en 2005. Ce livre propose lui-aussi une grande quantité de données relatives cette fois à la typographie, à la lettre, à l'écriture : il ne s'agit pas d'étudier ce qui est écrit, mais comment cela est écrit, d'analyser l'évolution de cette écriture et les raisons de cette évolution, qu'il convient de comprendre en fonction d'un contexte particulier, à l'instar de n'importe quel autre événement historique. Toutes ces informations sont mises à la portée du lecteur par une présentation exhaustive mais simplifiée des éléments, comme l'explique Marjolaine Chevallier dans son compte-rendu :

Ce n'est pas un livre académique, mais c'est une vulgarisation simple, patiente, très pédagogique, parfois primesautière (...). On s'instruit constamment et on se laisse émerveiller par la richesse des formes, la finesse de la gravure, par les histoires personnelles de tous ces typographes et imprimeurs européens, et par l'ampleur de cette belle histoire dont l'auteur a été manifestement enchanté lui-même<sup>6</sup>.

La théologienne et maîtresse de conférences regrette toutefois que Calvin ne soit pas cité alors qu'Yves Perrousseau aborde la question de la formation de la langue française, mais les éloges restent néanmoins bien présents : « Voilà vraiment un bel ouvrage, dans la forme comme dans le contenu !<sup>7</sup> ». Cet écrit nous a par conséquent permis de comprendre, si ce n'est la totalité, du moins les bases de l'évolution de la typographie, et aura donc facilité notre étude des éditions de *La Célestine* que nous traitons.

Un troisième ouvrage sans lequel nous n'aurions pu mener à bien notre travail est rédigé par Larry Norman : *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup>*

---

<sup>6</sup> M. CHEVALLIER, « Yves Perrousseau, Histoire de l'Écriture typographique de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle, s. l., Atelier Perrousseau éditeur, 2005 », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, vol. 86, n° 4, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, p. 555-555

<sup>7</sup> *Ibid.*

*et XVII<sup>e</sup> siècles*<sup>8</sup>, publié en 2002. Ce livre a été essentiel pour nos recherches, d'autant plus qu'il semble être l'un des seuls à traiter de cette question de l'impression du théâtre, et des enjeux que cette impression a pu entraîner aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Larry Norman est professeur à l'Université de Chicago et spécialiste de littérature française et d'histoire du théâtre, et s'intéresse dans son ouvrage aux modalités d'impression de ce théâtre au sortir du Moyen Âge. Il travaille pour cela en collaboration avec des nombreux autres chercheurs, français ou anglais : nous pourrions ici citer quelques noms comme Michael Hawcroft, Roger Chartier ou encore Christian Biet.

Les travaux de Hawcroft, professeur de français et de littérature française au Keble College de l'Université d'Oxford, nous permettent de mieux comprendre l'importance de l'image et de l'illustration dans le théâtre imprimé. Il soulève notamment le problème de la rareté des études faites sur le théâtre et ses illustrations. Roger Chartier, historien français spécialisé dans l'histoire du livre et de la lecture, analyse quant à lui la contradiction que semblait représenter le théâtre écrit au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que le but premier d'un tel genre est d'être joué, oralisé. Ses travaux nous ont notamment permis d'aborder la question de l'ambiguïté du genre de *La Célestine*. Un dernier chercheur dont les études ont été primordiales pour notre travail est Christian Biet, professeur d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université de Paris – Nanterre et spécialiste du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle. Le chercheur s'attache à présenter la difficulté que représentait l'impression du théâtre, et plus particulièrement l'impression de la division scénique. Le théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle n'étant alors que très peu codifié, il n'existait pas de véritables normes concernant la transcription écrite d'un jeu scénique : rendre compte par l'écrit de ce jeu oral relevait donc d'un défi pour les dramaturges et pour les éditeurs.

Larry Norman, ainsi que ses collaborateurs, ne sont certainement pas les seuls historiens et chercheurs à s'être lancés dans l'étude du théâtre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais la spécificité de son ouvrage tient au fait qu'il est centré sur l'impression de ce genre si particulier, puisqu'à dire vrai, le théâtre est, du moins au XVI<sup>e</sup> siècle, un art de l'oralité. Les éditions de *La Célestine* dont nous disposons

---

<sup>8</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur: imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Fasano, Schena [u.a.], 2002

nous permettent de prendre conscience de tous ces problèmes de mise en page, notamment en raison de l’ambiguïté de son genre littéraire.

Pour ce qui est des informations relatives à *La Célestine*, nous nous sommes appuyés sur nos précédents enseignements prodigués par Miguel García – Bermejo Giner, ainsi que sur les commentaires et orientations de Marta Haro et Juan Carlos Conde<sup>9</sup>, qui ont produit l’édition espagnole de l’œuvre à laquelle nous nous sommes référés tout au long de notre étude. L’introduction de cette édition nous présente de manière très exhaustive la naissance de *La Célestine*, son développement depuis sa première édition, ses augmentations, ses différentes versions, mais également les problèmes d’identification de son auteur, de son genre littéraire, les obstacles que le texte a rencontrés avec l’Inquisition espagnole, ou encore le processus d’écriture de l’ouvrage, à savoir le style, la narratologie, la rhétorique, etc. En outre, nous pouvons retrouver à la fin de cette édition toute une série d’orientations pour approfondir nos recherches, orientations qui portent sur les personnages ou les thèmes abordés comme la magie, l’amour courtois, la société, la religion, etc.

Ces quelques ouvrages ne représentent bien évidemment qu’une partie des références qui nous ont permis de développer nos propres recherches, mais ils n’en restent pas moins cruciaux, puisqu’ils marquent le point de départ d’une longue réflexion portant sur *La Célestine* et sa matérialité dans le domaine français.

Le succès international de l’œuvre de Rojas a engendré la naissance d’un grand nombre de traductions, qui sont toutes révélatrices d’une évolution particulière, matérielle, littéraire ou linguistique, et il nous a donc paru indispensable d’établir un premier corpus réunissant, si ce n’est la totalité, du moins la grande majorité des éditions françaises de *La Célestine* telles que présentées par la Bibliothèque nationale de France<sup>10</sup>. Cette première ébauche nous a permis d’apprécier l’importance de l’œuvre dans le domaine de la littérature française. Toutefois, la matérialité de ces traductions étant l’un des points cruciaux de notre étude, nous avons alors jugé nécessaire de réduire ce premier corpus aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles puisque, comme nous l’avons dit précédemment, les éditions produites au cours de

<sup>9</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, Madrid, Ed. Castalia, 2002

<sup>10</sup> Cf. Annexe 1, p 134

cette période semblent refléter une réelle transformation physique et visuelle du texte de Rojas.

Les cinq éditions que nous avons ainsi sélectionnées et que nous présenterons au cours de notre étude constituent donc le support principal sur lequel s'appuient nos recherches et nos hypothèses. Cette sélection ne signifie pourtant pas qu'il n'existait pas d'autres éditions de l'œuvre pendant ces deux siècles, mais leur disponibilité dans les bibliothèques numériques rend leur analyse plus réalisable, d'où notre choix. Il serait intéressant, pour approfondir ce travail, de consulter également les ouvrages conservés dans les bibliothèques et non numérisés : cela nous permettrait d'étendre notre corpus mais également de comparer les exemplaires d'une même édition, ce que nous n'avons pu faire dans ce travail.

Nous avons ensuite pris le parti de suivre le modèle structurel de l'*Histoire des traductions en langue française*, en abordant d'abord les questions théoriques avant de spécialiser nos recherches sur les données plus concrètes de nos cinq éditions. De la généralité au cas particulier, *La Célestine* nous sert de support pour rendre compte de l'évolution de la traductologie, de la typographie, de l'écriture, à l'image d'une étude de cas qui illustrerait tous ces bouleversements éditoriaux qui ont façonné l'Ancien Régime.

Alors que sont publiées quantités de recherches à propos de la lettre, de la typographie, de la traduction ou de l'édition, c'est la réunion de tous ces questionnements que nous avons souhaitée étudier ici, sous le prisme d'une œuvre espagnole qui aura su marquer la littérature de façon indélébile. Il nous a donc semblé opportun de nous pencher sur la question de l'évolution des traductions de *La Célestine* sous l'angle de sa matérialité, et de nous demander comment les éditions de *La Célestine* des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles rendent compte de l'évolution de la réflexion éditoriale relative aux traductions dans le domaine français. Il s'agira alors d'étudier la matérialité française de cette œuvre espagnole afin de vérifier si elle s'inscrit dans une politique éditoriale et traductologique propre à la France ou si elle représente au contraire une exception particulière.

Un examen préliminaire de la place de la traduction en France entre les XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles nous permettra dans un premier temps de contextualiser notre recherche, afin que nous puissions prendre connaissance des modalités traductologiques, linguistiques et commerciales auxquelles l'entreprise de

traduction est soumise. A la suite de cette étude générale, nous aborderons la question de l'édition de *La Célestine*, dans le domaine français, et des problématiques éditoriales que cette œuvre espagnole reflète. Nous concluons finalement notre étude par une analyse des exemplaires imprimés de *La Célestine* des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, analyse qui nous permettra de prendre conscience du défi que représentait l'impression de ce chef-d'œuvre espagnol.



# I. LA PLACE DE LA TRADUCTION EN FRANCE, XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> SIECLES

---

Avant d’être un phénomène littéraire et culturel, la traduction est d’abord un phénomène linguistique. Si les traductions tendent à devenir de plus en plus nombreuses à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, elles donnent aussi naissance à une réflexion nouvelle à propos du langage qui entraîne une profusion de débats opposants linguistes, grammairiens, rhétoriciens, auteurs, etc. La position du traducteur n’est en effet pas des plus aisée et n’a de cesse d’évoluer au cours du temps, une évolution notamment due aux différents contextes sociaux, politiques, économiques, culturels, qui obligent ce même traducteur à répondre constamment à de nouveaux besoins, à se conformer à de nouvelles normes. De fait, la traduction est aussi un métier, et il nous semble donc intéressant de nous attarder sur ce savoir-faire, d’en comprendre les rouages et leurs évolutions depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, date de la première traduction française de *La Célestine*, ce qui nous permettrait de poser les premières bases nécessaires pour appréhender la complexité de cette entreprise de traduction.

Le succès international de *La Célestine* nous invite à nous interroger sur le processus de traduction en général, sur la place du traducteur dans ce projet, sa manière de travailler, de voir son métier, mais aussi sur la vaste question de la langue et de son évolution à partir du XVI<sup>e</sup> siècle en Europe. Face à ces nouveaux enjeux, la traduction tend à devenir un nouveau défi éditorial et commercial, et il nous paraît alors judicieux de nous intéresser, à travers l’exemple de notre ouvrage, à la manière dont elle était diffusée, et sa place dans le domaine du livre en France. Les quatre tomes de l’*Histoire des traductions en langue française* constituent, pour répondre à ces questions, une source d’informations fondamentale, notamment les travaux de Sylvie Le Moël, Fritz Nies, Yen-Maï Tran-Gervat, ainsi qu’une grande partie du premier tome de cette collection, dirigé par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson. Ils nous permettent de retracer le parcours de cette réflexion sur la traductologie, nous présentent les enjeux commerciaux et sociaux de cette entreprise, ainsi que les principaux traducteurs ayant permis aux lecteurs de dépasser la frontière linguistique pour prendre connaissance des écrits étrangers. Les quelques exemplaires des traductions de *La Célestine* qui sont à notre disposition grâce aux bibliothèques

numériques de la Bibliothèque nationale de France, de la British Library ou encore de la Deutschen Nationalbibliothek nous permettront de concrétiser quelques-unes de ces données à travers un examen matériel de certaines parties des ouvrages, notamment le privilège du roi. Davantage didactique et théorique que démonstrative, cette première partie de notre étude nous permettra donc de poser les bases de ce qu'était la traduction entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, de comprendre les grandes questions que cette entreprise impliquait et les principales évolutions qu'elle a connues.

## A. TRADUCTEURS ET TRADUCTOLOGIE

Afin de commencer notre étude sur les traducteurs et leurs travaux, leur rôle, leur place dans le domaine du livre en France, nous nous proposons de faire un premier état des lieux de la traduction à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, qui nous permettra de comprendre l'évolution de ce projet et de cette réflexion qu'est la traductologie. Il s'agit ici de comprendre qui étaient les traducteurs, comment ils travaillaient et quelles normes ils suivaient, avant de nous concentrer plus particulièrement sur les traducteurs de *La Célestine* qui ont permis au public français de découvrir ce chef-d'œuvre littéraire espagnol de la fin du Moyen Âge. La traduction et le rôle du traducteurs sont des sujets encore très peu abordés par les historiens, du moins dans le cadre plus large de la littérature dans son entièreté, comme le soulèvent notamment Fritz Nies et Yen-Maï Tran-Gervat<sup>11</sup>, raison pour laquelle il est assez compliqué de trouver des informations concrètes dans ce domaine : on ne connaît en général que le nom de cet "imposteur linguistique"<sup>12</sup>, parfois mentionné sur la page de titre ou dans les catalogues tenus par les libraires. Malgré l'insuffisance de données dans ce domaine, la question de la traductologie est apparue assez tôt à la fin du Moyen Âge, soulevant des débats qui opposent les grammairiens aux rhétoriciens, les écrivains aux linguistes, de sorte que la traduction n'est alors plus seulement un devoir pratique pour faire comprendre les textes anciens au lecteur, mais aussi un enjeu théorique qui va peu à peu s'inclure dans la fameuse querelle

---

<sup>11</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, Verdier, Lagrasse., 2014, chap. III

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 103

des Anciens et des Modernes qui divisent le monde artistique à la fin du XVII<sup>e</sup>, dont la “querelle d’Homère” occupe d’ailleurs une part cruciale.

## 1. Émergence d’une réflexion sur la traductologie

Olivier Bertrand, dans le premier chapitre du tome 1 de l’*Histoire des traductions en langue française, XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles*<sup>13</sup>, nous propose une vision assez large de l’état des traductions en France à la fin du Moyen Âge et des questions qui commencent à s’imposer, et présente la traduction en langue vivante comme étant le résultat d’un long processus de réflexion et d’initiatives menées notamment par le roi François Ier (1515 - 1547). En effet, la réflexion sur la traduction passe tout d’abord par la hausse de l’intérêt pour les langues étrangères, notamment pour les langues modernes européennes. Cet intérêt est motivé en France par le Roi qui valorise ce travail au moyen d’une campagne d’incitation, donnant par conséquent naissance à un « métalangage »<sup>14</sup> de la traduction, qui devient un travail dont les limites sont encore difficilement définies. C’est à partir de 1540 que le phénomène de traduction devient donc réellement important et productif et que les termes « traduire » ou « traducteur » s’implantent concrètement dans le vocabulaire spécialisé de la traduction. On remarque par exemple l’emploi du mot « *traduction* » pour la première fois dans une dédicace qu’on peut lire dans *La Touch naïve pour éprouver l’ami et le flatteur*, ouvrage publié en 1537 et rédigé par Antoine du Saix. De même, Herberay des Essarts emploie, dans son « Prologue de l’auteur espagnol d’Amadis, traduit en français » du Livre I de l’*Amadis de Gaule* le verbe « traduire »<sup>15</sup>, révélant la place de plus en plus importante que ce nouveau vocabulaire occupe dans le livre. Mais l’évolution de ce métalangage novateur va aussi de pair avec une réflexion purement méthodologique quant à la traduction, à savoir la question de la traduction simple, complexe ou alléguée<sup>16</sup>, comme la présente Olivier Bertrand. Si le Moyen-Âge donnait la priorité à la traduction mot-à-mot car la majorité des textes traduits étaient des ouvrages religieux ou des classiques antiques, les réflexions sur la traduction se multiplient à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, proposant une évolution de ce modèle de pensée. On passe alors de la

---

<sup>13</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XV<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015, vol. 1/4

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

traduction *ad verbum* à la traduction *ad sensum*<sup>17</sup>, privilégiant le sens au mot en adaptant la forme linguistique étrangère aux modalités de la langue cible, ici le français, une posture qui va justement être à l'origine de nombreux débats traductologiques, dont la fameuse querelle « d'Homère », que nous nous proposons de présenter brièvement ici, afin de comprendre les enjeux soulevés par de telles évolutions de pensées.

La querelle d'Homère s'inscrit, nous l'avons vu, dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes, qui oppose entre autres Boileau, défenseur du modèle antique des auteurs grecs et latins, à d'autres penseurs ou auteurs comme Charles Perrault, qui se positionnent en faveur d'un renouveau littéraire et artistique se détachant du précédent modèle. La particularité de la querelle d'Homère, et la raison pour laquelle elle nous intéresse dans cette étude, tient au fait qu'elle concerne deux traductions qui ont été faites de l'*Illiade*. La première, en 1711, est une traduction en prose réalisée par Mme Dacier<sup>18</sup>. Elle y ajoute notamment quelques remarques et commentaires concernant sa version, qu'elle considère plus fidèle au texte original que les autres traductions qui en sont faites :

En un mot, c'est Homère, et Homère en bien moins changé que dans les traductions qu'on en a faites, où on l'a si étrangement défiguré, qu'il n'est plus reconnaissable.<sup>19</sup>

Cette traduction est reprise en 1714 par Houdar de la Motte, qui se charge d'en produire une version allégée et en alexandrin<sup>20</sup>, dont le résultat aboutira sur un poème composé de douze chants de cette épopée homérique. La même année, Mme Dacier s'insurge de cette version de la Motte, à travers un ouvrage intitulé *Des causes de la corruption du goût*, auquel la Motte répond dans ses *Réflexions sur la critique*. La querelle est lancée, et elle va rapidement dépasser les deux auteurs, puisqu'y participent d'autres intellectuels : François Gacon, Jean Boivin ou encore Etienne Fourmont qui tentera de mettre pacifiquement fin à ce débat dans son *Examen pacifique de la querelle de Mme Dacier de M. La Motte sur Homère*. Mme Dacier critique l'ignorance de la Motte qui ne connaît pas le grec et qui semble n'avoir jamais lu Homère avant sa propre traduction : il ne s'agit pas d'une

---

<sup>17</sup> O. BERTRAND, « Traductions ou réécritures? D'une traduction ad verbum vers la traduction ad sensum », dans *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015, vol. 1/4, p. 83

<sup>18</sup> DACIER, *L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1711, 3 vol.

<sup>19</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, p. 283

<sup>20</sup> HOMERE, *L'Iliade, poème, avec un discours sur Homère, par M. de La Motte*, H. De La Motte (trad.), Paris, Grégoire Dupuis, 1714

traduction, ni d'une adaptation puisque le terme n'existe pas encore, mais de ce que la Motte qualifie d'imitation. Sa version de l'*Illiad*e imite le texte original en se basant sur celui-ci tout en intégrant un « écart<sup>21</sup> » avec ce modèle, ce à quoi s'oppose Mme Dacier :

Il traite des principes de la traduction, de la traduction littérale, et de la traduction élégante, et il me fait l'honneur d'admettre mes principes, de se déclarer pour la dernière, et de donner même ma traduction pour une assez bonne preuve de ce que j'ai avancé. Je dois cet éloge au peu de connaissance qu'il a de l'original, car s'il l'avait connu, qu'il avait lu seulement deux vers d'Homère, il aurait rendu plus de justice à mon ouvrage, c'est-à-dire qu'il en aurait parlé moins avantageusement<sup>22</sup>.

La querelle s'achève finalement en 1717 après avoir été diffusée dans la presse, la poésie, le théâtre, ... Cette controverse nous permet de comprendre ce qui divisait les traducteurs quant à leurs méthodes de travail : fallait-il adapter le texte aux modalités linguistiques de la langue cible ? Privilégier le sens sur la lettre ? Se calquer sur un mot-à-mot pour ne pas risquer de confondre traduction et interprétation ? Toutes ces questions régissent le monde de la traduction et font encore débat aujourd'hui. La volonté des Modernes de redonner ses droits au texte de la langue source démontre cette opposition entre traduction et imitation qui a divisé Houdar de la Motte et Mme Dacier qui défendait le parti des Anciens, dont la majorité se réclamaient alors du *De optimo genere oratorum* de Cicéron<sup>23</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle permet alors d'introduire la nouvelle notion de « teinture étrangère<sup>24</sup> », de sorte que vont rapidement se distinguer le « génie de la langue » et le « génie de l'auteur »<sup>25</sup>, l'un défendant l'importance de la lettre, l'autre celle du sens. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la traduction est même vue par les philosophes, qui constituent une grande majorité de l'Académie Française, comme « un moyen de secouer le joug imposé par leurs prédécesseurs presque cent ans plus tôt et de donner à la langue poétique une plus grande « énergie » »<sup>26</sup>. Il faut par conséquent comprendre la traduction comme un travail linguistique, bien entendu, mais aussi comme un phénomène soumis aux contextes socioculturels contemporains : la méthode de travail du traducteur doit s'adapter aux attentes des lecteurs, aux circonstances

---

<sup>21</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., p. 285

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 287

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 360

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 292

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 361

<sup>26</sup> *Ibid.*

sociales et culturelles de l'époque, raison pour laquelle elle est en perpétuelle évolution. Nous pouvons ainsi nous reporter aux vers de Boileau dans son *Art Poétique* :

Des siècles, des pays, étudiez les mœurs ;

Les climats font souvent les diverses humeurs<sup>27</sup>.

## 2. Devoirs et contraintes du traducteur

Si l'aspect purement méthodologique de la traduction était porteur de discordes dont nous gardons plusieurs traces, le métier de traducteur en lui-même reste assez peu connu et répandu au XVI<sup>e</sup> siècle, entendons par là que le traducteur se devait d'occuper un deuxième emploi pour pouvoir vivre convenablement<sup>28</sup>. Ces difficultés, liées aux contraintes imposées par les libraires, auteurs ou censeurs, font de ce métier un travail assez complexe dont nous proposons d'étudier les particularités.

Il s'agit tout d'abord d'une profession peu aisée d'un point de vue économique et financier : si les métiers liés à l'écriture ou à l'art en général sont peu lucratifs à cette époque, la traduction l'est encore moins, car le traducteur n'est pas un écrivain mais un intermédiaire entre deux langues, entre un auteur et un lecteur. En ce qui concerne les traducteurs qui travaillent à la demande du libraire, ils sont rarement bien payés et doivent se plier aux contraintes imposées par ce libraire en plus des contraintes politiques, comme la censure, ou des contraintes éditoriales, fixées par l'éditeur. Nous pouvons, pour appuyer nos arguments, prendre l'exemple de Pierre du Ryer, auteur de nombreux ouvrages et membre de l'Académie Française, qui vécut malgré tout « dans un état de gêne », comme nous le révèle notamment le *Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* : « il était réduit à travailler à vils prix pour des imprimeurs qui « ne lui donnaient pas assez de loisir pour pouvoir faire quelque chose de limé et d'achevé » »<sup>29</sup>. Les contraintes données par le libraire pouvaient par conséquent avoir une influence sur le mode de vie du

---

<sup>27</sup> N. BOILEAU, *Art poétique*, s. l., 1674, vol. III, § 113-114

<sup>28</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., chap. III

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 104

traducteur mais aussi sur le travail qu'il produisait, qui ne pouvait pas forcément être parfait comme il le souhaitait.

Un autre obstacle non négligeable qui rendait rude le travail du traducteur est la concurrence qui existait dans ce domaine: l'essor économique du XVII<sup>e</sup> siècle contribue à la hausse de la demande de traduction, et donc à l'augmentation des traducteurs et de leur origine, de sorte que l'entreprise de traduction n'est plus seulement entre les mains des aristocrates ou des ecclésiastiques, mais s'ouvre à de nouvelles strates de la population, notamment les femmes, qui deviennent de plus en plus nombreuses à intégrer ce corps de métier. Cette ouverture va aussi de pair avec les métiers secondaires de ces traducteurs, qui se tournent alors vers les professions de bibliothécaires, censeurs royaux, ou encore journalistes<sup>30</sup>. Si le métier était déjà rude avant ce basculement, il l'est encore davantage désormais puisque les traducteurs sont plus nombreux, rendant la concurrence d'autant plus redoutable et pouvant parfois aboutir sur des querelles comme celle qui oppose Mme Dacier et Houdar de la Motte. Les ouvrages célèbres peuvent donc connaître de nombreuses traductions comme c'est le cas de *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, ou encore *Oroonoko*, d'Aphra Behn.

La difficulté du métier de traducteur est aussi liée à la complexité de la formation aux langues étrangères, qui tend à se développer à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'évolution de certains métiers et une ouverture commerciale favorisant l'apprentissage des langues vivantes européennes. Le déclin toujours plus manifeste du latin génère un intérêt nouveau pour ces langues dont l'apprentissage est alors motivé par des motifs politiques, commerciaux mais aussi culturels<sup>31</sup>. C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que se développe cette professionnalisation de l'enseignement des langues étrangères. Alors que le latin est une discipline fréquemment enseignée, l'enseignement des langues vivantes résultent davantage d'initiatives privées, de sorte que sont sollicités des maîtres de langues ou des précepteurs particuliers qui délivrent leurs savoirs généralement auprès des enfants de familles aristocrates, cours auxquelles les filles peuvent parfois assister. Ces leçons se développent aussi dans des grammaires ou glossaires, et il est donc naturel de voir apparaître des grammaires spécialisées pour l'usage des jeunes filles qui souhaiteraient apprendre

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 85

les langues étrangères. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, cet apprentissage des langues vivantes s'imposent dans le cadre scolaire, au même titre que le latin, d'abord dans un environnement professionnel comme le commerce ou l'artisanat, puis dans les collèges et universités, alors que les jésuites, qui possédaient une grande partie des collèges, sont exclus de France en 1763. On voit par conséquent naître de nouvelles écoles spécialisées dans l'enseignement des langues étrangères comme la création en 1764 de l'Académie des langues vivantes par O'Reilly, Schwartz et Vespasiano, ou encore en 1784 avec l'École de langues et de belles-lettres étrangères fondée par l'italien Bassi. L'apprentissage des langues étrangères devient donc toujours plus systématique dans les établissements scolaires, et particulièrement dans les écoles militaires. De plus en plus, l'apprentissage des langues se fait par le biais de la traduction, mais ce n'est pas pour autant que les traducteurs avaient tous recours à ce genre d'enseignement pour parler une autre langue. En effet, la majorité des traducteurs étaient autodidactes, et apprenaient une langue par eux-mêmes ou grâce à des voyages, et on remarque par exemple que la Grande-Bretagne se transforme en une destination très appréciée. Cette augmentation de l'apprentissage contribue à la multiplication des demandes de textes traduits, et donc à l'accroissement des officines de traductions. Ce secteur devient par conséquent un marché en plein développement et participe à « la reconnaissance du polycentrisme culturel de l'Europe<sup>32</sup> », de sorte qu'elle n'est plus seulement soumise aux changements socio-culturels, mais elle peut aussi être à l'origine de certains de ces changements.

La complexité du métier de traducteur est donc liée à de nombreux facteurs souvent indépendants de sa volonté : qu'il s'agisse des contraintes imposées par les éditeurs ou les libraires, de la concurrence qui existe et se développe en raison de la naissance de l'enseignement des langues étrangères ou des débats méthodologiques de la profession, le traducteur doit faire face à de nombreux obstacles pour réaliser son travail. Cette brève présentation des traducteurs, des limites de ce métier et des débats liés à la traductologie nous a semblé essentielle dans notre étude sur les traductions de *La Célestine*, car elle révèle que la traduction n'est pas seulement un travail linguistique, mais qu'elle est un des rouages social, culturel et politique de notre société, qui peut être influent malgré les limites qu'on lui impose.

---

<sup>32</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit., p. 98



### 3. Traduire *La Célestine*

Face à cette situation des traducteurs, la question est donc de savoir qui était les traducteurs de *La Célestine*, ces auteurs des versions françaises qui nous ont été transmises, de savoir comment ils ont travaillé, quelles étaient leurs méthodes, qui étaient leurs collaborateurs. Nous proposons donc, à travers cette courte partie bibliographique, de présenter ces acteurs de la diffusion de *La Célestine*, afin que chacune des traductions que nous présenterons par la suite soit comprise d'après leurs modalités de création.

La première traduction de l'œuvre étant anonyme, le premier des traducteurs de *La Célestine* que nous connaissons serait par conséquent Jacques de Lavardin. Chevalier du roi Antoine de Bourbon, de Navarre, il est aussi seigneur du Plessis-Bourrot, bien que ce titre soit souvent attribué par erreur à son frère aîné. Publiée en 1578 chez Nicolas Bonfons à Paris, sa traduction de Rojas, de nombreuses fois rééditées, est l'une des principales sources de sa notoriété, et est le résultat d'un long travail entrepris par son père, qui lui lègue son propre exemplaire annoté de l'œuvre espagnole :

Dans sa jeunesse, Jacques de Lavardin porta les armes et fit partie de diverses expéditions. Au retour de son premier voyage en Italie, son père lui remit un exemplaire, annoté de sa main, de la tragi-comédie de *Célestine*, en lui recommandant de la mettre en français pour l'instruction de ses frères. La guerre, qui ne tarda pas à éclater, lui fit perdre cet objet de vue : mais, à la paix, se trouvant désœuvré, dans son château du Bourot, en Touraine, il prit la *Célestine*, la relut plusieurs fois, et la publia<sup>33</sup>.

Cette notice biographique qu'on retrouve dans la *Bibliographie universelle ancienne et moderne, ou Dictionnaire de tous les Hommes qui se sont fait remarquer etc.*, dirigée par M. Weiss, révèle donc que cette seconde traduction était une entreprise réalisée à des fins pédagogiques pour le frère de Jacques de Lavardin, Jean de Lavardin, lui aussi traducteur. De plus, cette courte biographie nous démontre bien que le traducteur devait aussi se livrer à d'autres activités, dans ce cas la guerre. *La Célestine* n'est toutefois pas la seule traduction entreprise par Jacques de Lavardin, puisque en 1576, il propose une traduction française de

---

<sup>33</sup> M. WEISS, *Bibliographie universelle ancienne et moderne, ou Dictionnaire de tous les Hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à ce jour*, H. Ode, Bruxelles, 1847, vol. 11

*l'Histoire de Georges Castriot, surnommé Scanderberg, roy d'Albanie*, de Marin Barleti. Cette chronique du règne de George Kastrioti Skanderbeg est l'ouvrage qui fait la renommée de l'historien albanais Barleti mais, dans le cadre de notre étude, cette traduction est davantage intéressante d'un point de vue purement linguistique : si Jacques de Lavardin traduit de l'espagnol, il est aussi capable de traduire de l'albanais, ce qui révèle encore une fois l'émergence de l'intérêt pour les langues vivantes européennes en pleine expansion à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. D'un point de vue littéraire, si la version espagnole de l'œuvre avait entraîné certains débats quant à sa moralité, La Sorbonne ne fait pas état d'un quelconque problème de cet ordre, mais Lavardin s'attache tout de même à une élaboration plus "édulcorée"<sup>34</sup> du texte, en remplaçant certaines fonctions, certains noms : les commandants deviennent par exemple des chanoines. Ces modifications sont peut-être dues à la forte orthodoxie de son frère, abbé d'Estoile, qui luttait contre l'hérésie, mais on ne connaît pas assez de détails de leur relation pour affirmer cette idée avec certitude.

La troisième traduction que l'on connaît de *La Célestine* est le résultat du travail d'Alfred Germond de Lavigne: ni écrivain ni traducteur de formation, il n'en reste pas moins un passionné de l'Espagne et de sa littérature, et est par conséquent l'auteur de nombreuses traductions de grandes œuvres espagnoles, qui seront, dans leur majorité, très bien reçues par le lectorat francophone comme s'attache à le dire Françoise Étienne: "Germond de Lavigne, comme traducteur d'œuvres espagnoles en France, avait ce que nous appellerions aujourd'hui une " lancée " prodigieuse". Il proposera notamment une traduction en 1843 du *Buscón* de Quevedo, ou encore en 1853 une traduction du *Don Quichotte* apocryphe de Alonso Fernández de Avellaneda. Son intérêt pour l'Espagne fait de lui un membre correspondant de la *Real Academia Española*, mais il est aussi amené à diriger la Gazette des Eaux en 1858, et se positionne comme un défenseur de la propriété intellectuelle et littéraire. L'admiration qu'il éprouve pour la culture espagnole l'amène à modifier certaines de ses préfaces au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que ses traductions sont rééditées à de nombreuses reprises. Ce recul qu'il porte sur son travail révèle une volonté du traducteur de rester plus proche du texte et de porter moins de jugement par rapport

---

<sup>34</sup> V. L. SAULNIER, « DES VERS INCONNUS DE RONSARD : Ronsard et les Lavardin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 39, n° 2, Librairie Droz, 1977, p. 233

aux passages de certaines œuvres qu’il jugeait trop inconvenants, comme en témoigne sa préface des *Œuvres choisies* de Francisco de Quevedo : *Histoire de Pablo de Ségovie*, dans son édition de 1882 :

Si dans ma première traduction, publiée en 1843, j’ai cédé à certaines hésitations, qui me semblaient alors à peu près légitimes, si j’ai expurgé, en quelques endroits, le texte original et tenté d’en éviter les étranges hardiesses, ce fut une faute que je ne saurais commettre aujourd’hui<sup>35</sup>.

C’est en 1841 que paraît sa première traduction de *La Célestine* qui sera rééditée jusqu’en 1961. Georges Brousse prend alors le relais en proposant une traduction de l’œuvre qui ne bénéficiera cependant pas de nombreuses rééditions. Auteur de traductions d’œuvres espagnoles mais aussi anglaises, Georges Brousse contribue aussi à l’adaptation de certaines pièces de théâtres espagnoles. Il est rapidement remplacé par Pierre Heugas qui propose seulement deux ans plus tard une traduction remise à jour. Spécialiste de *La Célestine*, Heugas rédige de nombreux travaux sur l’œuvre espagnole, notamment “*La Célestine*” et sa *descendance directe* en 1973, en plus d’être professeur à l’Université de Bordeaux. En 1989, Florence Delay propose elle-aussi une traduction de *La Célestine* : écrivaine, membre de l’Académie Française depuis 2000, actrice mais aussi traductrice, elle adapte les mots de Rojas avant qu’ils soient mis en scène la même année par Antoine Vitez, mais elle sera aussi responsable de plusieurs traductions d’autres œuvres de Lope de Vega ou encore Calderón de la Barca, représentants incontestables du *Siglo de Oro* espagnol. C’est finalement Aline Schulman, auteur de plusieurs traductions d’ouvrages espagnols comme *Don Quichotte* et traductrice attitrée de Juan Goytisolo, qui propose en 2006 la dernière traduction de *La Célestine*, qui n’a donc pas été remise à jour depuis. Cette traduction étant encore assez récente, nous n’en connaissons pas les conséquences ni n’avons le recul nécessaire pour juger sa réception. Toujours est-il que ces nombreuses traductions témoignent de l’importance que l’œuvre espagnole semblait avoir en France dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

Si la version espagnole a connu de nombreux remaniement à cause de la censure inquisitoriale, elle ne semble pas rencontrer d’obstacles notables dans le

---

<sup>35</sup> F. de QUEVEDO et al., *Œuvres choisies de Francisco de Quevedo. Histoire de Pablo de Ségovie* (« el Gran tacaño »), traduite de l’espagnol et annotée par A. Germond de Lavigne, ..., Paris, France, L. Bonhoure, 1882

domaine français. Les différentes versions proposées par les traducteurs ne sont donc différentes que d'un point de vue linguistique ou lexical. Toutefois, il est important de prendre en compte l'identité de chacun de ces traducteurs dans nos lectures des versions françaises, afin de comprendre l'impact de ce traducteur et sa place dans l'œuvre. En effet, si les mots sont les mêmes, les commentaires du traducteur ou les notes de bas de page peuvent influencer la lecture de bien des manières. Nous avons vu par exemple que la traduction de Jacques de Lavardin était le résultat d'une première lecture annotée de son père. De même, le point de vue de Germond de Lavigne quant à certains passages jugés indécents pourrait aussi être notifié dans ses commentaires de l'œuvre, ou dans les préfaces.

Ainsi, c'est dans ce contexte d'expansion de l'enseignement des langues étrangères, mais aussi de naissance d'une nouvelle mondialisation, que se développent les premières traductions françaises de *La Célestine*, qui ne cesseront d'être remises à jour jusqu'en 2006 avec la proposition que nous offre Aline Schulman. Il est essentiel, pour comprendre une traduction, de comprendre le traducteur, le contexte dans lequel son travail a été réalisé, et les contraintes auxquelles il devait faire face, car ces données ont-elles aussi, d'une certaine façon, contribué à l'élaboration de ces traductions. Mais au-delà d'un métier, la traduction est aussi un enjeu linguistique, de sorte qu'il nous semble judicieux, pour situer davantage *La Célestine* dans le domaine du livre en France, d'étudier la place de l'espagnol dans la sphère linguistique française. Si nous avons vu que les langues faisaient de plus en plus l'objet d'un enseignement rigoureux, chacune d'entre elles ayant leurs particularités, sur lesquelles nous nous proposons de nous attarder en abordant maintenant la question de la langue et des réflexions qu'elle fait naître.

## B. LA QUESTION DE LA LANGUE

Parler de traduction revient obligatoirement à parler de langues, de langage : or, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la France et l'Europe en général connaissent un mouvement de basculement linguistique avec le passage du latin au vernaculaire, de l'ancien au vulgaire, qui va de pair avec, nous l'avons vu, un essor de l'enseignement des langues étrangères. Alors que la majorité des traductions se faisaient en latin, il apparaît que dès le XII<sup>e</sup> siècle, certains textes sont traduits en français : c'est notamment le cas des *Fables* de Marie de France. Par conséquent, même si le latin

reste une base linguistique commune et universelle à l'Europe, le français tend de plus en plus à s'imposer sur le marché du livre, en particulier dans le domaine de la traduction, même si ce n'est pas la langue la plus traduite : elle est même davantage une langue source, traduite en plusieurs autres langues européennes, qu'une langue cible<sup>36</sup>. Dans le cadre de notre étude, il nous paraît donc judicieux de nous arrêter sur cette question de la langue, et de son développement. Le processus de disparition du latin au profit des langues vernaculaires entraîne en effet l'émergence de nouvelles langues plus ou moins importantes selon les relations géopolitiques entre les pays, le succès des œuvres, ou tout simplement la facilité de l'apprentissage. *L'Histoire des traductions en langue française* nous permet ainsi de retracer le parcours de ces langues à travers la traduction. Il s'agira alors de comprendre comment le latin a peu à peu cédé sa place à d'autres langues, lesquelles et dans quelles circonstances.

## 1. Naissance d'une réflexion sur la langue

Alors que le latin occupait une place de choix dans le domaine de l'écrit, il semble que le XVII<sup>e</sup> siècle soit considéré comme une « période charnière dans l'histoire des traductions »<sup>37</sup>, qui entraîne « l'émergence d'une philosophie du langage qui ne cessera plus de se développer et jusqu'à donner naissance, bien plus tard, à la linguistique moderne »<sup>38</sup>. Il apparaît alors évident que le XVII<sup>e</sup> siècle est une période clef dans la compréhension des traductions, et de leurs évolutions, alors que le territoire français s'introduit de plus en plus dans un réseau favorisant la diffusion des textes et des idées. La nouvelle réflexion proposée par les Modernes fait naître un intérêt pour les langues étrangères qui, en plus de permettre l'augmentation de son enseignement, génère une volonté de comprendre la langue, de l'expliquer, de sorte que la France devient un pays où le « cosmopolitisme des Lumières se manifeste par la curiosité pour le « génie étranger » »<sup>39</sup>, qui aboutira naturellement sur la création de dictionnaires, grammaires, glossaires, et tout autre outil permettant de comprendre cette « altérité linguistique »<sup>40</sup> jusqu'alors peu explorée. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur les travaux de

---

<sup>36</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles, op. cit.*

<sup>37</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, p. 55

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>40</sup> *Ibid.*

Sylvie Le Moël, qui nous présente, dans l'*Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*<sup>41</sup>, l'évolution de cette étude du langage qui tend à faire disparaître le latin en tant que langue de référence, au profit de nouvelles langues vernaculaires comme l'anglais.

L'humanisme marque, au XVI<sup>e</sup> siècle, une première volonté d'étudier les langues étrangères, par un retour aux textes anciens et notamment à l'hébreu, ce qui entraîne l'apparition de nombreuses grammaires ou dictionnaires. Ce phénomène génère un nouvel intérêt des hébraïsants pour d'autres langues, notamment l'arabe, pour des raisons géographiques évidentes. Toutefois, il faut prendre en compte la dimension davantage théologique que linguistique de ces grammaires : le retour aux textes anciens est davantage le résultat d'une volonté religieuse que philologique, bien que la relation entre les deux soit irréfragable à cette époque, comme en témoigne entre autres la création en 1751 de la chaire d'Écriture Sainte en Sorbonne, qui a pour objectif l'explication des textes hébreux, d'un point de vue théologique et non philologique ou linguistique. De même, ce n'est qu'en 1810 que sera publiée la première grammaire arabe en français par Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, alors qu'il est étudié depuis de nombreuses années. Le XVI<sup>e</sup> siècle, malgré les nombreuses études des textes étrangers, n'est donc pas le point de départ des réflexions linguistiques, qui arriveront en réalité un siècle plus tard.

Ce travail philologique que constitue l'étude des textes anciens est un élément clef de la traduction, mais c'est à partir du XVII<sup>e</sup> siècle que naît une véritable « réflexion traductologique »<sup>42</sup>, en France mais aussi dans le reste de l'Europe. On remarque par exemple que sont publiés à Rome de nombreux ouvrages de linguistique arabe, japonaise, vietnamienne et même chinoise, des connaissances qui résultent de missions, d'expéditions à l'étranger, comme les missions effectuées en Chine par les Jésuites à partir de 1688, qui constituaient la majorité des traducteurs de chinois. Les jésuites avaient notamment pour objectif d'appuyer leurs enseignements de la langue sur les textes de Confucius, qu'ils souhaitaient mettre au même rang que les auteurs antiques tant étudiés et admirés en Europe. De même, c'est à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en 1584, qu'est publié le premier dictionnaire bilingue français-latin. La production de ces dictionnaires plurilingues, lexiques ou

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

glossaires, en hausse au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ralentit quelque peu au milieu du siècle puis reprend à partir du XVIII<sup>e</sup>, avec l'augmentation de manuels de conversations qui se font de plus en plus fréquents. La hausse de ces dictionnaires est aussi une conséquence de la disparition du latin, de moins en moins bien compris, de sorte qu'il devient impératif de produire des ouvrages bilingues pour faciliter la compréhension du contenu de certains textes.

La naissance de cette question linguistique, de cette volonté nouvelle de comprendre et d'expliquer l'évolution des langues, reste cependant un sujet très peu étudié, comme nous l'explique Sylvie Le Moël :

L'histoire de ces dictionnaires, malgré de nombreux travaux de détails, reste largement à écrire (...). L'ensemble des outils linguistiques mis à la disposition de tous ceux que concerne l'étude des langues vivantes à l'âge classique fait apparaître une très lente, très progressive libération du règne du latin comme langue commune de référence.<sup>43</sup>

Nous pouvons cependant suggérer que cette réflexion linguistique s'accompagne d'une évolution dans les traductions, notamment dans le choix des langues sources. Si le latin était la langue de référence, qu'elle soit langue source ou langue cible, le XVII<sup>e</sup> siècle tend à remettre en question cette position, de sorte que nous nous proposons d'étudier l'impact de ce déclin sur les principales langues européennes : français, italien, espagnol, anglais, et finalement allemand.

## 2. Évolution du choix des langues sources

Alors que le latin tend à disparaître, les langues modernes européennes sont peu à peu mises sur le devant de la scène, dans les Cours royales, dans les salons littéraires ou dans les échanges commerciaux. Leurs places varient en fonction de nombreuses circonstances : relations entre les pays, rôle commercial, développement culturel, autant de domaines qui permettent de faire augmenter ou non le rayonnement d'une langue sur le territoire européen. Si le français, nous l'avons vu, est davantage une langue cible qu'une langue source, les autres langues ont chacune leurs particularités.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87



### *i. Italien et Espagnol, entre hégémonie et disparition*

Parmi les nombreuses langues parlées sur le territoire français, l'italien occupe en réalité une place toute particulière au XVI<sup>e</sup> siècle, tant elle est considérée comme une langue moderne et reflétant une tradition littéraire remarquable : elle est notamment parlée à la Cour sous le règne de François Ier ou de Henri II à la suite de son mariage avec Catherine de Médicis. Cette suprématie de l'italien a donc naturellement un impact non négligeable dans le domaine écrit, et on note par conséquent que 68% des ouvrages italiens publiés en Europe pour des lecteurs étrangers étaient en fait destinés à un public français, un intérêt pour la langue qui se remarque jusque dans sa grammaire avec la publication en 1548 de la *Grammaire italienne composée en français*<sup>44</sup>. Par conséquent, face à cette place privilégiée de l'italien dans le domaine francophone, il n'est pas étonnant que cette langue joue le rôle de médiateur, d'intermédiaire, lors des processus de traductions des œuvres, comme ce sera notamment le cas de *La Célestine*, traduite une première fois en italien en 1506 par Alfonso de Ordoñez, une traduction sur laquelle s'appuiera le traducteur anonyme à l'origine de la première traduction française de *La Célestine* en 1527.

L'espagnol ne bénéficie en revanche pas du même prestige que l'italien, principalement en raison de la forte rivalité qui existe entre Carlos V et François Ier, dont les volontés expansionnistes ne font que s'entrechoquer sur le territoire européen durant toute la période de leurs règnes. Cette rivalité va longtemps perdurer, malgré les quelques tentatives de réconciliations par des mariages comme celui de Philippe II avec Isabelle de Valois, et c'est seulement sous le règne de Louis XIII que les initiatives d'Oudin, secrétaire et interprète des langues étrangères du roi, vont porter leurs fruits: il est en effet le premier traducteur français de la première partie de *Don Quichotte* en 1614, une traduction qui permettra à l'enseignement de l'espagnol de se développer considérablement étant donné le succès mondial qu'a connu l'œuvre de Cervantes. Si le castillan est la première langue vulgaire à avoir fait l'objet, en 1492, d'une description grammaticale par Antonio de Nebrija, il faudra attendre encore un siècle pour que ne soit rédigée la *Parfaite méthode pour entendre, écrire et parler la langue espagnole*, que Oudin

---

<sup>44</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles, op. cit.*, p. 319



remettra à jour un an plus tard, en 1599, avec sa *Grammaire et Observations de la langue espagnole, recueillies et mises en français*. C'est à partir de cette période donc, grâce notamment aux alliances conclues, que l'espagnol devient une langue très parlée à la Cour avec l'arrivée de nombreux nobles, grammairiens ou maîtres de langues, de sorte que la France se lance dans un important travail de traductions ou d'éditions des œuvres espagnoles. Si le déclin de l'Empire espagnol survient au XVIIIe, son importance linguistique dans le domaine du commerce ne faiblit pas, alors que son rôle culturel quant à lui tend à disparaître peu à peu.

On remarque par conséquent une diminution des traductions de l'italien ou de l'espagnol à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il ne faut cependant pas relier à une diminution de leur impact. En effet, ces langues latines sont de plus en plus parlées, plus comprises par les Français, de sorte qu'il n'est plus forcément nécessaire de les traduire, les francophones se contentant de la version originale des ouvrages.

## *ii. Anglais et Allemand, de nouveaux modèles*

Face à ces deux langues latines de plus en plus parlées, de nouveaux modèles linguistiques tendent à s'imposer dans l'espace européen. L'anglais et l'allemand, bien que moins étudiées, commencent en effet à faire l'objet de nombreuses recherches, et deviennent rapidement des langues clefs pour la compréhension géopolitique de l'Europe.

La publication en 1573 du dictionnaire trilingue anglais-latin-français de John Baret ou la présence du collège écossais à Paris ne permettent pas à l'anglais de compter parmi les langues les plus parlées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne devient une langue réellement étudiée qu'à partir de 1750, alors que l'italien et l'espagnol connaissent un premier déclin. Cet essor de l'anglais est notamment dû au dynamisme de l'édition britannique, centre de production parmi les plus importants du continent. En outre, la présence de nombreux français huguenots en Grande-Bretagne tend à favoriser les échanges commerciaux entre les deux pays, de sorte que de nombreux professionnels du livre se transforment en intermédiaires clefs entre l'île et le continent : on pourra par exemple citer le cas du libraire londonien John Nourse<sup>45</sup>. L'essor économique de l'Angleterre participe aussi à cette nouvelle

---

<sup>45</sup> GERVAZ, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, p. 194

place de l'anglais, principalement dans les échanges commerciaux. L'anglomanie naissante de certains grands intellectuels français, comme Voltaire ou Montesquieu pourrait également être un des facteurs responsables de cette émergence linguistique, qui aboutira notamment sur la croissance des traductions des œuvres anglaises, en particulier les romans.

Dans le même temps, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'allemand connaît lui aussi une progression importante. Longtemps considérée comme une langue belligérante, une « langue des gens de guerre »<sup>46</sup> si l'on cite les mots de Pierre Coustel, maître des langues de Port Royal, elle est finalement défendue par Pierre Bense-Depuis dans un Avis aux lecteurs qu'il publie dans sa *Grammaire allemande et française*, en 1643. Il y dépeint une langue de culture trop peu reconnue, et trop souvent associée, à tort, au monde militaire. Cette association va finalement devenir un atout alors que se développe la notion d'art de la guerre, entraînant de ce fait une hausse des traductions des textes germaniques ainsi qu'une reconnaissance de sa richesse poétique, qui fera de l'allemand la deuxième langue la plus traduite en français<sup>47</sup>.

L'émergence de la question linguistique, d'une réflexion sur le langage et la langue, provoque le développement de nouvelles recherches, de nouvelles études dans le but de comprendre ces langues modernes européennes, un intérêt nouveau qui permet à ces mêmes langues de s'imposer de plus en plus sur le territoire européen, dans les domaines politiques, culturels, commerciaux, de sorte que le traducteur tend à devenir un élément clef de la compréhension du nouveau monde qui se profile. La traduction se convertit par conséquent en un enjeu commercial, un produit de choix dans ce processus de mondialisation en plein essor autour duquel se développe une véritable stratégie de vente.

## C. DIFFUSION DES TRADUCTIONS

Alors que se développe l'enseignement de la langue étrangère dans le domaine francophone, la traduction devient naturellement un champ de recherche de plus en plus valorisé, privilégié, qui s'introduit peu à peu dans un dynamisme commercial européen. L'enjeu est donc de vendre le produit que devient la traduction, de le

---

<sup>46</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit, p. 80

<sup>47</sup> *Ibid.*

diffuser au plus grand nombre pour en faire un élément rentable économiquement. Si le domaine de la traduction était déjà soumis à une rude concurrence<sup>48</sup>, le XVII<sup>e</sup> siècle le place au centre d'un processus mondial d'échange commercial dont il est à la fois le produit et l'intermédiaire, un produit qu'il faut savoir entretenir, transformer, modeler selon les époques, les lois du marché et les lecteurs. Son succès dépend par conséquent de nombreux facteurs externes qui permettent chacun de garantir la pérennité du texte traduit, des facteurs que nous nous proposons d'étudier à présent. Il s'agit pour les libraires de chercher des solutions pour faire connaître les textes dont ils disposent, de telle sorte que s'organise autour de la traduction tout un réseau de diffusion.

Dès le XV<sup>e</sup> siècle, l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles tend à favoriser le développement de la traduction, de telle façon que les textes traduits deviennent « des objets qu'on fabrique en série (...) qui entrent dans une économie organisée, avec ses mécanismes d'offre et de demande »<sup>49</sup>. Le répertoire de Paul Chavy de 1988, le plus complet pour la période du XVI<sup>e</sup> siècle, recense 2 670 traductions entre 1501 et 1600<sup>50</sup>, un nombre assez important qui démontre cet intérêt en plein développement pour les textes étrangers. Ces textes traduits font néanmoins l'objet de réflexions commerciales afin de déterminer quels seraient les facteurs qui garantiraient leur succès. Le traducteur, le libraire et l'éditeur doivent pour cela faire des choix dans de nombreux domaines, à commencer par l'œuvre à traduire, la langue source la mieux adaptée, le genre littéraire le plus approprié, car il ne faut pas perdre de vue que les contraintes du traducteur sont aussi liées à la réception de son travail par le lectorat francophone.

## 1. Langue source et géopolitique

Le premier choix qu'il convient de faire est celui de la langue source qui sera traduite. En effet, nous avons vu que les langues européennes ne bénéficiaient pas toutes de la même autorité, de la même reconnaissance, suivant les époques ou les relations géopolitiques entre chaque pays, de sorte que le traducteur doit s'adapter à ces circonstances pour garantir la pérennité de son œuvre. Le déclin du latin entraîne

---

<sup>48</sup> Cf. Devoirs et contraintes du traducteur, p. 22

<sup>49</sup> *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit., p. 245

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 246

une hausse des traductions en langue vulgaire : à Paris avant 1480, on compte environ 2,9% de titres imprimés en langue vulgaire, contre près de 29% en 1500<sup>51</sup>, des chiffres qui témoignent bien de l'augmentation rapide des langues vernaculaires dans le domaine français du livre. Cette augmentation va de pair avec une hausse des traductions en langues vulgaires qui est liée à une évolution dans le choix de ces langues : si la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle est marquée par les traductions en latin, la fin du siècle tend à privilégier les traductions en français qui devient la première langue européenne de traduction, alors que Paris se convertit en un des centres d'impression et d'édition les plus importants en Europe. Entre 1510 et 1600, la capitale française surpasse même Venise et s'impose comme la ville francophone la plus productrice de livres : sur les 51 000 éditions françaises produites entre 1470 et 1600, 47% d'entre elles sont parisiennes, suivie par Lyon qui en produit 15%. Toutefois, il ne faut pas confondre supériorité numérique et diversité des titres imprimés. En effet, parmi ces 47% d'éditions parisiennes, seules 3,3% sont des traductions, contre 6,7% pour Lyon<sup>52</sup>. Nous prenons ici pour preuve les différentes éditions de *La Célestine* pour cette période : entre 1470 et 1600, on ne compte qu'une seule édition lyonnaise et 2 rouennaises, alors que Paris en a produit 7 différentes<sup>53</sup>. Si les éditions parisiennes sont plus nombreuses, ces chiffres révèlent cependant que chaque édition ne correspond pas à un titre différent, ce qui pourrait justifier la rivalité qui existe entre les libraires parisiens et les libraires lyonnais.

Cette position de la France dans le domaine du livre est un des facteurs qui permettent à la traduction de se développer sur son territoire, preuve que la langue est aussi soumise aux contraintes politiques européennes. Si l'on reprend l'exemple de *La Célestine*, on remarque que les éditions françaises de l'œuvre sont très nombreuses au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et tendent à ralentir à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps que le déclin progressif de l'Empire espagnol qui fait face aux guerres d'indépendances hispanoaméricaines et à une instabilité politique croissante au sein de la monarchie. La diffusion ou non d'une traduction est donc fortement liée aux circonstances géopolitiques du pays de la langue source du texte à traduire, raison pour laquelle le choix de cette langue est un enjeu pour le traducteur mais aussi pour l'éditeur et le libraire qui voient en elle un potentiel atout

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, chap. IV

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Cf. Annexe 1, p. 134

pour garantir la vente du livre. En revanche, si le choix de la langue est essentiel, le choix de l'œuvre l'est tout autant, un choix lui aussi calculé en fonction de nombreuses conditions.

## **2. Le choix des œuvres par le libraire : la question du genre**

Le choix de l'œuvre par le libraire est en effet une question mûrement réfléchie : le développement d'un système capitaliste européen au cours du XVI<sup>e</sup> siècle entraîne de nouveaux enjeux dans le domaine du livre, auquel le libraire doit s'adapter. Il décide pour cela de se tourner vers de nouveaux projets éditoriaux, de diversifier son catalogue de vente. Si les traductions des écrits antiques sont toujours autant lues et travaillées, elles n'en restent pas moins très connues, ce qui oblige le libraire à se diriger vers les traductions de textes plus modernes, « permettant à l'âge d'or de la traduction de naître »<sup>54</sup>. Ces textes se destinent à un public nouveau, à un lectorat plus varié, ce qui représente une nouvelle garantie pour le libraire. Ces nouvelles œuvres doivent néanmoins s'adapter à ce lectorat dont les connaissances et les horizons d'attente ne sont pas les mêmes que les précédents acheteurs, plus élitistes ou savants. L'œuvre à traduire doit répondre à de nouvelles demandes, de sorte que la question du genre est aussi un des facteurs qui fait ou non le succès d'un texte. En privilégiant un genre à un autre, le libraire fait un choix, il choisit un public, mais aussi un courant littéraire, un choix qui va déterminer la prospérité de son commerce.

### *i. La presse*

Nullement qualifié de genre littéraire à proprement parler, à cheval entre la narration et l'histoire, la presse écrite est un secteur au cœur de l'entreprise de traduction. Vecteur d'informations, outils de communication et support médiatique privilégié par de nombreux domaines en particulier la politique, le journal est un médiateur important, raison pour laquelle sa traduction tend à se développer au XVII<sup>e</sup> siècle. Certains traducteurs vont par conséquent chercher à obtenir le monopole de la traduction sur certains périodiques étrangers qu'ils pourront diffuser

---

<sup>54</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles, op. cit.*

en France. On pourra par exemple citer la London Gazette, publiée entre 1660 et 1705, qui sera traduite en français sous le titre de La Gazette de Londres<sup>55</sup>. Les contenus souvent politiques de ces journaux étrangers rendent leurs traductions françaises d'autant plus fondamentales qu'elles s'incluent dans un contexte européen où se développe un processus de mondialisation important. En outre, les articles de presse tendent eux aussi à se diversifier : les sujets s'élargissent, et on voit bientôt apparaître une presse savante et scientifique qui fait aussi l'objet de traductions françaises.

Il est toutefois possible de regarder la presse non pas seulement comme un objet traduit mais aussi comme un support de traduction : en effet, de nombreuses traductions n'étaient pas directement publiées dans un ouvrage, mais d'abord par chapitre dans les journaux savants<sup>56</sup>. On remarque notamment que la poésie anglaise au début du XVIII<sup>e</sup> siècle était bien trop chère dans sa version originale car elle n'était vendue qu'à Londres : le public francophone devait alors se contenter des poèmes traduits et publiés dans les journaux français. Toujours dans le domaine du périodique, il peut s'avérer fréquent qu'un journaliste soit aussi traducteur. Nous avons en effet vu que le traducteur se devait d'occuper plusieurs emplois, et que son apprentissage des langues résultait principalement de ses voyages. Le journaliste répondant à ces deux critères, il est donc naturel qu'il ait souvent été le responsable de plusieurs traductions. On pourra par exemple citer les huguenots qui fuient la France à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour des destinations comme Londres ou Amsterdam, où ils se dirigent vers les métiers de traductions en plus d'être des journalistes correspondants pour des journaux français.<sup>57</sup>

## *ii. Roman*

Fiction ou digne « héritier du poème épique »<sup>58</sup>, le développement toujours plus important de la narration ne fait pas du roman un genre moins méprisé au XVIII<sup>e</sup> qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Les traducteurs se cachent donc derrière une volonté pédagogique, un intérêt pour la langue, afin de publier leurs travaux sans subir les

---

<sup>55</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

<sup>56</sup> « Essor de la traduction au XVIII<sup>e</sup> siècle (L') », sur *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, s. d. (en ligne : <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/humanisme-europ%C3%A9en/E2%80%99europe-des-savoirs-xvii-xviii-si%C3%A8cle/E2%80%99essor-de-la-traduction-au-xviii-si%C3%A8cle> ; consulté le 12 avril 2021)

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 1121

critiques des intellectuels français. La redécouverte des travaux qui avaient été réalisés par les humanistes entraîne une première augmentation au début du XVII<sup>e</sup> siècle des traductions du roman étranger. Par conséquent, des romans comme *L'Amorosa Fiammetta*, *Diane*, les écrits de Cervantes ou les romans latins sont retraduits ou réédités. Les traducteurs français se plongent dans le roman pastoral, satirique, picaresque qui se développe en Espagne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : le fameux *Lazarillo de Tormes* connaît sept nouvelles éditions au cours du seul XVII<sup>e</sup> siècle. La péninsule ibérique est en effet en plein *Siglo de Oro*, un siècle qui voit la naissance de quantité de nouveaux auteurs qui redéfinissent la notion de littérature. De Cervantes à Quevedo en passant par Rojas ou Alemán, l'Espagne connaît à cette époque un point culminant dans le genre romanesque qui fait l'objet de nombreux travaux de la part des traducteurs ou des littéraires.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est quant à lui marqué par une ouverture vers le roman anglais et par les adaptations théâtrales de romans espagnols tels que le *Don Quichotte*. En outre, se développent aussi de nombreux recueils de romans orientaux, notamment de fables et de contes : nous pouvons ainsi citer le très célèbre exemple des *Mille et une nuits*, traduite pour la première fois en français en 1704 par Antoine Galland<sup>59</sup>. Dans le même temps, le public français commence à s'intéresser au roman épistolaire, historique, sentimental, voire philosophique : on constate entre autres que le romancier Wieland est décrit comme le « Voltaire allemand »<sup>60</sup>. À la fin du siècle, c'est vers le roman gothique anglais que se tourne le public. Le roman est donc le reflet d'une évolution de la littérature : la multiplicité des traductions, des éditions, des études d'un même texte en fait un genre de plus en plus attractif dirigé vers un lectorat toujours plus large et témoignant d'une forme nouvelle d'acceptation des cultures étrangères.

### *iii. Poésie*

La poésie est un genre littéraire qui suscite un certain nombre de questions traductologiques en France, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir : peut-on traduire la poésie ? S'agit-il d'une traduction ou d'une imitation ? Faut-il traduire en vers ou en prose ? Autant d'interrogations qui sont abordées par les auteurs français prenant

---

<sup>59</sup> M. ANDRE, « Première traduction en français des Mille et une Nuits par Antoine Galland », sur *FranceArchives*, s. d. (en ligne : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2004/38941> ; consulté le 15 avril 2021)

<sup>60</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., p. 1164



part à ce débat et se positionnant en faveur ou non d'un processus de traduction de la littérature poétique étrangère. C'est notamment le cas de Du Bellay<sup>61</sup>, qui propose une traduction du quatrième livre de l'*Enéide*, mais qui rejette malgré tout ce travail de traduction de l'étranger :

Il fait bon à traduire les auteurs où il n'y a guère que la matière à représenter ; mais ceux qui ont donné beaucoup à la grâce et à l'élégance du langage, ils sont dangereux à entreprendre, nommément pour les rapporter à un idiome plus faible.<sup>62</sup>

Par conséquent, si la traduction de la poésie connaît un intense développement au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, le débat entre le « bien écrire » et le « bien traduire »<sup>63</sup> qui oppose les Anciens et les Modernes tend à s'enraciner dans ce genre littéraire et à se développer tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. La prose était en effet privilégiée au XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup>, mais la versification occupe de plus en plus de place dans l'espace poétique, malgré les quelques oppositions qu'elle rencontre même au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons ici nous prendre l'exemple de Jean-Baptiste Grasset qui se lance en 1730 dans une traduction versifiée des *Bucoliques* de Virgile. Cette volonté de « conserver le fond » au lieu de s'en tenir à « la précision du vers latin »<sup>64</sup> sera vivement réprimandée par l'abbé Desfontaines, qui estime excessive cette prise de liberté et davantage digne d'un imitateur que d'un traducteur. Si cette opposition entre vers et prose ne cesse de faire débat, elle n'empêche pas la traduction de la poésie de se développer et même de toucher de nouveaux publics, notamment un public féminin.

Cette évolution va également de pair avec une évolution des langues traduites : si l'italien était privilégié au XVI<sup>e</sup> siècle, la poésie classique de Dante ou de Pétrarque connaît un déclin important au XVII<sup>e</sup> siècle car trop souvent associée à la pensée des Anciens, alors que le français semble être une langue plus pure et moins exubérante<sup>65</sup>. Cependant, la faiblesse des traductions de poèmes italiens ne signifie pas que ces poèmes n'étaient pas lus : en effet, le public français parlait généralement assez bien la langue, de sorte qu'une grande partie des textes étaient lus directement dans leur langue d'origine.

---

<sup>61</sup> A. BERMAN, « La terre nourrice et le bord étranger », *Communications*, vol. 43, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1986, p. 205-224

<sup>62</sup> G. MOUNIN, « Chapitre premier. La traduction est-elle possible ? », dans *Les belles infidèles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 17

<sup>63</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 954

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 988

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1014



En ce qui concerne la spécificité espagnole, la France ne commence à s'y intéresser qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que prend fin la longue rivalité qui a longtemps opposé Carlos V à François Ier, comme en témoigne l'inventaire de la Bibliothèque royale de Blois, dressé en 1518, dans lequel on ne retrouve aucun ouvrage espagnol ou traduit de l'espagnol<sup>66</sup>. C'est le rétablissement des relations cordiales entre les deux pays qui permet l'introduction des vers espagnols dans le domaine francophone, par le biais de l'italien qui est utilisé comme langue intermédiaire entre l'espagnol et le français. Il faudra cependant attendre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la poésie espagnole ne fasse l'objet d'un réel intérêt, et qu'elle ne soit plus jugée comme étant trop "grossière"<sup>67</sup> par le lectorat francophone.

De même, ce n'est qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle que la poésie moderne va s'installer dans le domaine littéraire français : seuls les grands auteurs anglais comme Pope ou Milton étaient traduits en 1750 et la poésie allemande était encore trop méprisée pour susciter un véritable engouement. L'attrait pour la poésie orientale ne se développe quant à lui qu'à partir des années 1780. Finalement, la majorité des poètes traduits en français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles restent les poètes antiques, notamment latins. En outre, une nouvelle question tend à se développer : faut-il traduire la poésie ? En effet ce « doute sur les vertus poétiques de la langue française »<sup>68</sup> est partagé par de nombreux traducteurs qui dénoncent de plus en plus les limites du langage<sup>69</sup>, de la langue française, ne permettant pas de traduire parfaitement la poésie étrangère, d'en refléter toute la beauté et la complexité.

### *iii. Théâtre*

Étant donné que *La Célestine*, même si son genre littéraire n'est pas clairement défini, se rapproche principalement du théâtre, nous proposons de nous attarder davantage sur ce genre, afin de comprendre comment sa traduction a évolué entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, et quels étaient les enjeux de cette évolution. Si le XVII<sup>e</sup> constitue un tournant dans l'histoire de la traduction en France, c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que s'opère une véritable transformation dans la traduction du théâtre étranger. En effet, ce genre fait pendant longtemps l'objet d'une imitation plutôt que d'une

---

<sup>66</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit., chap. XVII

<sup>67</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., p. 1035

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 1110

<sup>69</sup> H. BERGSON, *Le rire: présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie*, Originaltext 1900, Paris, Flammarion, 2013

traduction. Il s'agit, jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, d'imiter la pièce étrangère, de l'adapter aux modalités scéniques françaises. Entendons par là que tous les dramaturges européens n'étaient pas soumis à la réglementation française des 3 unités, de la vraisemblance et de la bienséance dont traite Nicolas Boileau dans son *Art Poétique* : "Qu'en un jour, en un lieu, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli"<sup>70</sup>. La spécificité étrangère est donc souvent gommée de la pièce, elle-même modelée selon les attentes du public français. Cette résistance française va de pair avec un débat quant à la légitimité de la traduction des pièces étrangères, débat qui s'inclut encore une fois dans la célèbre querelle des Anciens et des Modernes qui divise les intellectuels français au XVII<sup>e</sup> siècle. On remarque par conséquent que des auteurs comme Boileau ou Racine considèrent qu'il n'est pas possible de juger une pièce de théâtre en fonction de sa traduction, et qu'il faut pour cela s'appuyer sur sa version originale, ce que contredit Jean Bovin.

Notons toutefois que la présence du théâtre étranger varie selon la langue source : de ce fait, nous avons vu que l'italien et l'espagnol disparaissaient peu à peu du paysage francophone à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au profit de l'anglais et de l'allemand<sup>71</sup>, un phénomène qui se reflète parfaitement dans les traductions du théâtre étranger. En effet, on remarque que le théâtre italien est très présent en France à partir du XVI<sup>e</sup>, alors que Catherine de Médicis fait venir des comédiens italiens de sorte que les troupes italiennes finiront par bénéficier de la protection du roi Louis XIV en 1681 alors que la troupe Scaramouche Tiberio Fiorelli partage le Palais Royal avec Molière. En plus des représentations scéniques, les publications se multiplient elles aussi, et on voit peu à peu se développer, notamment entre 1630 et 1640, des éditions bilingues présentant les textes en langue source et en langue cible, éditions qui étaient aussi utilisées à des fins pédagogiques.

En ce qui concerne le théâtre espagnol, les troupes étrangères se font connaître dans des foires, notamment à Paris, Rouen ou Bordeaux, mais leurs pièces font rarement l'objet de véritables traductions. Les intellectuels français se contentent en effet de simples adaptations des œuvres espagnoles, en se centrant sur des auteurs relativement connus comme Tirso de Molina, Lope de Vega, ou Calderón de la

---

<sup>70</sup> N. BOILEAU, *Art poétique*, op. cit. En 1609, Lope de Vega dramaturge espagnol, repense lui-aussi le théâtre, et notamment la comédie : il juge nécessaire d'instaurer une unité d'action, pour éviter de distraire le spectateur, mais n'est toutefois pas aussi stricte que Boileau quant à l'unité de temps et de lieu (cf. De Vega Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juan Manuel Rozas (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, v. 181 - 210).

<sup>71</sup> Cf. ii. Anglais et Allemand, de nouveaux modèles, p. 33

Barca. On remarque ici que les œuvres de Cervantes ne sont ni traduites, ni adaptées, malgré les nombreuses traductions, éditions et adaptations du *Don Quichotte* qui connaît un succès phénoménal. Il faudra en effet attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que ses pièces soient traduites en français. En revanche, si ces œuvres sont régulièrement adaptées, il est important de soulever l'exception que constitue *La Célestine* : en effet, cette œuvre ne fait l'objet que d'une seule traduction bilingue au XVII<sup>e</sup>, en 1633, qui sera rééditée en 1644, et aucune adaptation scénique, alors qu'elle connaît plusieurs traductions différentes un siècle plus tôt. De fait, si le texte avait produit d'importants travaux de traductions, sa mise en scène quant à elle ne semble pas encore être un véritable projet à concrétiser au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est du théâtre anglais et allemand, il reste largement peu diffusé en France au XVII<sup>e</sup>, considéré trop religieux ou trop politique. Même si les idées dramaturgiques commencent à circuler entre la France et l'Angleterre au milieu du siècle, elles ne donnent pas naissance à un travail d'adaptation ou de traduction des œuvres étrangères.

Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que s'essouffle le modèle antique, que se développe véritablement un processus de traduction du théâtre. Même si l'imitation reste très présente, la traduction du théâtre étranger participe à un renversement dans le choix des langues sources, l'italien et l'espagnol laissant peu à peu leur place à l'anglais et à l'allemand. En effet, les dramaturges se détournent du modèle antique et sont par conséquent à la recherche de nouvelles sources d'inspiration, puisant donc dans le théâtre étranger. On voit alors l'apparition des premiers recueils de pièces italiennes ou espagnoles, ainsi que des essais de traduction de certains extraits de pièces anglaises ou allemandes. Ces recueils se développent fortement à partir de 1785, et on constate que ce « génie étranger »<sup>72</sup> n'est plus caché mais affirmé, « brandi comme un argument publicitaire ». En outre, le XVIII<sup>e</sup> siècle permet aussi d'introduire une nouvelle réflexion quant à la théorisation de la traduction du théâtre. On voit par conséquent se développer des commentaires, préfaces et paratextes des traducteurs dans lesquels ils proposent des théories de la traduction, énoncent leurs objectifs, alors que le théâtre se transforme en un support de revendications, un outil de comparaison « visant à relativiser, et donc à contester, la

---

<sup>72</sup> GERVAZ, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., chap. I

suprématie du goût français »<sup>73</sup>. En effet, on observe que de nombreuses traductions étaient modifiées, modelées de manière à transmettre un message précis de la part du traducteur, dans le but de renouveler le modèle français du théâtre : « la traduction est de plus en plus utilisée comme un outil de subversion »<sup>74</sup>.

Finalement, on constate que l'évolution de la traduction du théâtre étranger reflète parfaitement les débats et questionnements qui rythment la vie culturelle et politique de la France. Entre choix des langues sources, légitimité de la traduction et remise en question des modèles en place, le XVIII<sup>e</sup> siècle engendre une « révolution copernicienne » dans le domaine du théâtre qui révèlent de nouvelles volontés de la part des traducteurs :

Les traducteurs du théâtre du XVIII<sup>e</sup> ont de plus en plus l'ambition de donner à lire le théâtre étranger dans sa différence et sa spécificité, en réduisant autant que possible le filtre français pour adopter le point de vue de la culture d'origine.<sup>75</sup>

Le développement de ces genres littéraires et leur implantation dans le domaine de la traduction française nous permet de comprendre à quel point le choix de l'écrit était primordial. Le libraire qui veut vendre une traduction au XVI<sup>e</sup> siècle pourra par exemple se tourner vers la poésie italienne, alors qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il pourra se lancer dans le roman anglais. La prospérité de son commerce dépend en effet de la langue qu'il va privilégier mais aussi du genre littéraire de l'œuvre. En outre, il est assez fréquent au XVII<sup>e</sup> siècle que le libraire commande lui-même une traduction auprès du traducteur, ce qui lui garantit une plus grande marge de manœuvre, de plus gros revenus et la possibilité de choisir l'œuvre. Son rôle est donc déterminant dans la diffusion de ces textes traduits : il adapte ses choix aux goûts des lecteurs, mais ce sont aussi ces mêmes choix qui vont favoriser le succès ou non d'une œuvre. Entre linguistique et littérature, la traduction devient donc un objet commercial faisant l'objet de nombreuses stratégies mercantiles afin de garantir la pérennité de ses ventes.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 891

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 895

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 940.

### 3. Vendre les traductions : un enjeu commercial pour le libraire

Nous l'avons vu, les traductions tendent à se développer de plus en plus dans l'espace francophone, de sorte qu'elles se retrouvent naturellement au cœur d'un processus de mondialisation faisant d'elles un atout de choix pour les professionnels du livre tels que les libraires ou les éditeurs. Mais cet essor ne va pas sans conséquences, et le libraire se voit alors dans l'obligation d'adapter son travail à ces nouveaux matériaux, qu'il doit intégrer dans sa démarche commerciale pour les diffuser au maximum et les rendre plus accessibles. Cette diffusion passe, en ce qui concerne le libraire, par le catalogage de ses œuvres : si les traductions sont généralement incluses au catalogue au même titre que les autres écrits, par titres ou par chronologie, certains libraires préfèrent mettre ces traductions en exergue de manière un peu différente. Nous pourrions par exemple citer le *Catalogue des livres de la veuve de Charles Savreux*<sup>76</sup>, qui inclut une rubrique « Traductions nouvelles et livres nouveaux » permettant de bien différencier les traductions des écrits français. De plus, la méthodologie de catalogage de ces écrits fait aussi l'objet de certaines décisions de la part du libraire : on note en effet qu'il choisit généralement de signaler ses traductions sous leurs titres français, traduits, plutôt que sous leurs titres d'origine. Il semblerait donc que ce titre étranger ne soit pas encore vu comme un atout commercial.

En outre, si les traductions des textes classiques bénéficient constamment d'un succès important, les écrits plus modernes représentent des prises de risques pour le libraire : nous avons vu en effet que le choix du genre ou de la langue source pouvait faire varier le succès de l'œuvre traduite. Ce sont les lois du marché et les goûts du lectorat français qui permettent ou non le succès d'une œuvre, ce qui tend à générer une concurrence rude entre les éditions qui ont tendance à se multiplier pour un même texte. De 1650 à 1750, les centres d'impression sont de plus en plus présents sur le territoire français, une augmentation qui favorise les éditions « pirates »<sup>77</sup> des éditions originales. La traduction devient un objet de contrefaçon prisé, d'autant plus que les initiatives individuelles de traduction se multiplient, à travers des

---

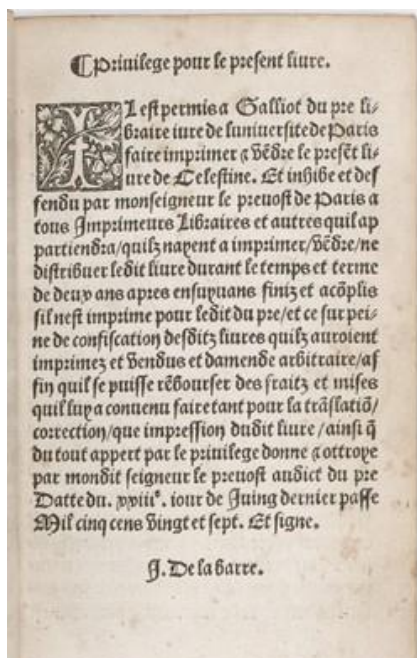
<sup>76</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, chap. III

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 219

monographies par exemple, une multiplication des versions qui favorise la hausse de la concurrence entre les libraires, les éditeurs ou les traducteurs.<sup>78</sup>

Il est aussi important de rappeler que le succès d'une traduction dépend aussi de sa mise en valeur purement matérielle : entendons par là que la page de titre, l'affichage, la publicité sont des supports qui doivent être mis au service du texte pour le rendre le plus accessible et visible possible. Il est donc assez fréquent que les libraires ou les éditeurs aient recours à des pratiques de « rhabillages »<sup>79</sup>, « un jeu complexe des pratiques d'affichage et de travestissements »<sup>80</sup> des éditions : en couvrant une page ou en remplaçant le titre en fonction des besoins, le libraire permet à sa traduction d'atteindre un public différent à chaque fois. Outre l'importance de l'affiche, de la publicité, nous avons également vu que la presse jouait un rôle majeur dans la diffusion des textes traduits.<sup>81</sup>

Un autre élément non négligeable de l'œuvre permettant de valoriser la traduction est le privilège du roi, généralement accordé au libraire, et plus rarement au traducteur. La traduction ne bénéficie pas d'un régime spécial ou de lois particulières, mais elle peut faire l'objet d'un privilège puisqu'elle est considérée comme une œuvre à part entière. Ces privilèges sont majoritairement accordés à la



première édition de l'œuvre, de sorte que la première traduction éditée représente déjà un atout commercial essentiel qui garantira son succès. Nous pouvons ici nous appuyer sur les exemples que nous proposons les exemplaires de *La Célestine* dont nous disposons : la première édition, vendue à Paris par le libraire juré de l'université Galliot du Pré (cf. Figure 1), obtient un privilège de deux ans, pendant lesquels aucun libraire ou imprimeur ne peut produire ou vendre ce texte. Il faudra donc attendre le 14 juillet 1529 pour que la nouvelle édition de Claude Nourry ne paraisse. La valorisation

Figure 1 - Privilège du roi, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

<sup>78</sup> Cf. Devoirs et contraintes du traducteur, p. 22

<sup>79</sup> GERVAZ, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., p. 223

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Cf. i. La presse, p. 37

purement matérielle de l'objet qu'est la traduction prend donc au cours du XVII<sup>e</sup> siècle une importance nouvelle.

Dans ce marché très disputé, les formes de l'affichage et de la mise en valeur matérielle de l'opération de traduction proprement dite remplissaient une fonction commerciale évidente mais pouvaient aussi chercher à produire des effets de canonisation des auteurs et des textes, ou à susciter la curiosité des lecteurs pour des œuvres porteuses d'étrangeté, voire d'exotisme<sup>82</sup>.

### *i. Vers le succès de la traduction ?*

L'augmentation fulgurante des traductions à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, résultat d'un nouvel intérêt pour les langues et pour la littérature étrangère, comme nous l'avons déjà démontré, entraîne un phénomène de concurrence certes entre les traducteurs, mais aussi entre les traductions elles-mêmes, de sorte que les traductions d'un même texte sont assez fréquentes. Le répertoire des textes traduits étant de plus en plus large, nous nous proposons d'analyser cette augmentation d'un point de vue numérique, afin de mieux comprendre concrètement ce que cette hausse représentait.

En 1811, une première bibliographie courante française met en évidence la hausse caractéristique des traductions en langue française, *La Bibliographie de l'Empire français*<sup>83</sup>, qui permettra à Alexandre Cioranescu d'identifier deux périodes distinctes plus prolifiques que les autres : le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et la période 1750 - 1780. Pour Fritz Nies, cette augmentation des traductions est le reflet d'un « esprit d'ouverture au monde sans pareil dans l'histoire de la nation »<sup>84</sup>. Les milliers d'ouvrages traduits qui constituent cette richesse matérielle et linguistique sont donc quantifiables grâce à des bibliographies : nous pouvons, pour citer un nouvel exemple, nous rapprocher du cas de Nicolas de Bonneville, imprimeur et libraire, qui produit neuf traductions de pièces de théâtre par an. Toutefois, cet « accroissement spectaculaire »<sup>85</sup> doit être relativisé en fonction de la production globale de livres. Nous pouvons donc, pour compléter cette quantification des

---

<sup>82</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

<sup>83</sup> A.-J.-Q. BEUCHOT, *Bibliographie de l'Empire français*, Paris, 1811

<sup>84</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 189

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 134



traductions, nous appuyer sur les travaux bibliographiques de Pierre Conlon<sup>86</sup> dans lesquels il recense les titres ayant été publiés en français afin de comparer cette évolution des traductions avec l'évolution de la production des livres en général en France. Cette étude révèle qu'entre 1716 et 1786, même si la production de traduction est importante, elle ne représente en réalité que 5% de la production totale de livres. Il faut donc comprendre que l'augmentation des traductions ne signifie pas que la traduction prend le pas sur l'écrit francophone, au contraire.

Bien au-delà d'un simple travail littéraire, la traduction constitue un enjeu autant linguistique que commercial qui est à la fois le moteur et le résultat des bouleversements socio-culturels qui traversent les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Étudier les traductions d'une œuvre ne peut donc pas se faire sans une compréhension, au moins générale, du contexte dans lesquelles elles sont produites, afin d'appréhender correctement l'impact des évolutions de la traductologie et les conséquences de ces évolutions sur les productions réalisées. De Jacques de Lavardin à Aline Schulman, la traductologie ne cesse de se transformer, de même que le métier du traducteur dont le rôle change, s'adapte aux nouvelles époques et aux nouvelles circonstances. Objet littéraire mais aussi commercial, la traduction tend à occuper un rôle majeur pour l'historien qui souhaite comprendre comment « l'altérité linguistique »<sup>87</sup> était traitée entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous centrer sur cette période nous permet de mettre en exergue les principaux débats qui entourent cette entreprise, à savoir la question purement traductologique abordée par les Anciens et les Modernes, mais aussi l'aspect commercial qu'elle revêt : de la traduction à la vente, le texte devient un produit qui fait l'objet de nombreuses interrogations de la part de l'éditeur ou du libraire. Le texte traduit est donc au cœur d'une dynamique commerciale en plein développement à cette époque, de sorte qu'une réflexion éditoriale devient cruciale pour la pérennité de la traduction.

---

<sup>86</sup> H. LEUWERS, « Pierre M. Conlon, Le siècle des Lumières. Bibliographie chronologique, tome XXIV et XXV », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 355, Armand Colin, Société des études robespierristes, 1<sup>er</sup> janvier 2009, p. 215-216

<sup>87</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit, p. 56



## II. ÉDITER LA CELESTINE

---

Nous avons pu constater que la traduction relevait autant du défi linguistique que commercial, et qu'elle tend à s'imposer comme un produit à commercialiser au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. De plus en plus se crée autour de cette entreprise une réflexion éditoriale particulière : n'étant pas un texte original mais une imitation, une adaptation, selon le regard que lui portent les lecteurs, la traduction fait l'objet de plusieurs remaniements, et est au cœur d'un processus mêlant auteur, traducteur et éditeur, qui tous s'unissent pour valoriser au maximum leur ouvrage. Il nous semble donc judicieux de nous intéresser, à travers notre exemple de *La Célestine*, à cette collaboration entre les différents acteurs qui permettent à l'œuvre de s'imposer sur le territoire francophone, et aux moyens qu'ils mettent en place pour valoriser ce texte. De l'auteur à l'éditeur, de l'image à la couleur, des épîtres aux avis au lecteurs, il est évident que la réflexion éditoriale qui entoure ces traductions de notre texte espagnol a évolué, de sorte que nous proposons ici de nous pencher sur cette évolution et ses causes. Nous nous intéresserons en premier lieu à la collaboration et à la place des différents acteurs du texte espagnol, l'auteur, le traducteur et l'éditeur, puis nous analyserons le contenu même du texte et son évolution. Enfin, une étude esthétique des ouvrages nous permettra de comprendre comment l'éditeur valorisait, par l'illustration ou l'image, ses éditions.

### A. LA TRADUCTION : UN TRAVAIL COLLECTIF

La mise en valeur d'un ouvrage est avant tout l'affaire de ceux qui sont à l'origine du texte : ici, l'auteur et le traducteur. Chacun d'entre eux tend à occuper un rôle plus ou moins actif dans l'ouvrage, selon les choix éditoriaux qui seront fait par l'éditeur. Leur présence varie donc en fonction de nombreux facteurs, et selon les habitudes éditoriales de chaque époque. Il s'agit donc ici de comprendre quelle était cette place laissée aux auteurs et traducteurs, quel était leur rôle dans l'entreprise d'édition du texte traduit, avant de nous intéresser aux différents éditeurs qui sont à l'origine des premières éditions de *La Célestine*. Entre les Avis au lecteur, les dédicaces, les poèmes ou élégies réalisés par Rojas ou ses traducteurs, nous remarquons une évolution certaine de leur présence entre 1527 et 1633, en

même temps que la matérialité même des éditions. Nous nous proposons donc de présenter ici les rôles de chacun de ces acteurs et la manière dont l'éditeur les mettait plus ou moins en valeur, sur la page de titre ou dans les pièces liminaires.

## 1. Auteurs

L'un des acteurs principaux sans qui le texte n'existerait pas est bien évidemment l'auteur : il imagine le texte, l'écrit, le structure, il en est le pilier. Or, dans le domaine de la traduction, il semblerait qu'il n'occupe pas une place aussi prestigieuse, du moins sous l'Ancien Régime. En effet, les éditions de *La Célestine* dont nous disposons ne font que rarement mention du nom de Fernando de Rojas, et le nom du traducteur est presque davantage mis en avant que le sien. Négligence, ignorance, choix éditorial ou simple habitude de cette époque, toujours est-il que cette absence nous amène à nous interroger sur le rôle que pouvait jouer l'auteur dans la traduction et l'édition de son propre texte. S'il en est le créateur, nous constatons qu'il ne possède en réalité aucun droit à proprement parler sur ses ouvrages. Il n'existe en effet aucune forme de droit d'auteur dans le cadre des traductions jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>, de sorte que s'il veut diriger la traduction de son texte, l'auteur doit recourir à une auto-traduction, ou alors commander lui-même cette traduction. En optant pour cette dernière option, il peut choisir les intermédiaires, les traducteurs, et fait donc souvent appel à des collègues, des universitaires, mais il peut aussi avoir recours au mécénat.

En ce qui concerne les éditions des traductions de notre texte espagnol, nous pouvons remarquer que l'édition de Galliot du Pré ne mentionne aucunement l'auteur : Rojas est totalement effacé de l'ouvrage, et le lecteur sait uniquement qu'il s'agit d'une traduction de l'italien, langue intermédiaire, au français. Les autres éditions du XVI<sup>e</sup> ne mentionnent pas non plus le nom de l'auteur : dans le livre de Nourry, on remarque que des pages ont été ajoutées, mais il s'agit d'un ajout postérieur à 1529, et les quelques informations qui sont données ne sont donc pas à relier avec une volonté éditoriale de la part de l'éditeur lyonnais<sup>89</sup>. Il faudra par conséquent attendre 1633 pour que Charles Osmont, seul éditeur de *La Célestine* du XVII<sup>e</sup> siècle, ne fasse mention pour la première fois du nom de Fernando de Rojas

---

<sup>88</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 203

<sup>89</sup> Cf. Annexe 5, p. 140

sur la page de titre<sup>90</sup>, une décision qui se détache radicalement du modèle de ses prédécesseurs qui semblaient ignorer complètement l'auteur du texte original. Ici, c'est le traducteur qui n'est pas cité, ce qui nous invite à prendre conscience de l'apparente rivalité qui existait alors entre traducteur et auteur. Si l'objet est signalé comme étant une traduction, l'éditeur semble ne pas vouloir choisir entre l'auteur et le traducteur, de telle sorte qu'il se permet souvent d'omettre les deux, du moins dans la page de titre. Nous verrons en effet par la suite qu'il devient de plus en plus fréquent que le traducteur s'impose dans l'ouvrage par des Avis aux lecteurs, des Epitres, des Dédicaces, sa présence ne pouvant donc plus être reléguée au second rang.

Mais alors, comment expliquer cette faible considération pour celui qui est pourtant à l'origine de la version originale du texte traduit ? C'est Antoine Berman qui nous explique dans son article « De la translation à la traduction »<sup>91</sup> qu'« au Moyen Âge, les notions d'original et d'auteur, telles que nous les connaissons, n'existaient pas »<sup>92</sup>. La traduction n'est alors pas considérée comme une copie conforme d'un texte, mais comme une imitation :

Pour cette époque, tout texte est fondamentalement imitation d'autres textes, passés ou contemporains, textes qu'en imitant, on égale ou si possible, on dépasse. Imiter n'est pas ré-agencer. C'est bien faire œuvre originale mais en s'appropriant les thèmes et les formes d'autres œuvres.<sup>93</sup>

Ainsi, l'auteur doit laisser la place au traducteur qui prend le relais et s'occupe de faire connaître le texte dans une nouvelle langue. L'auteur n'est donc plus le propriétaire de son texte : l'introduction d'une nouvelle langue entraîne la création d'une nouvelle œuvre, dirigée par le traducteur, l'éditeur ou le libraire. Suivant cette explication, il est donc normal que son nom ne soit que très peu cité dans les textes français. Ces nouvelles versions originales se contentent de présenter l'édition comme étant une traduction, mais il n'est alors pas nécessaire pour l'éditeur de mentionner l'auteur de la version initiale.

---

<sup>90</sup> Cf. Annexe 10, p. 145

<sup>91</sup> A. BERMAN, « De la translation à la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 23

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>93</sup> *Ibid.*

## 2. Traducteurs

Outre la question de l'auteur qui, nous l'avons vu, tend à occuper une place infime dans l'entreprise de traduction, le traducteur et son identité peuvent aussi soulever des questions pour le libraire ou l'éditeur à savoir : faut-il le citer ? Quelle place lui laisser dans le livre ? Cette réflexion évolue au fur et à mesure des siècles, des réglementations, des mentalités, si bien qu'on relève environ  $\frac{2}{3}$  des traducteurs<sup>94</sup> à l'origine d'un paratexte dont ils sont les auteurs. Il est en effet essentiel de distinguer le paratexte de l'auteur que le traducteur a traduit, et le paratexte ou la préface que le traducteur rédige lui-même. Ces pièces liminaires, situées au début ou à la fin de l'œuvre, ont généralement pour but de justifier l'entreprise de traduction, les choix de modifications, de suppression, la méthodologie utilisée, les raisons qui ont poussé le traducteur à se pencher sur ce texte. Elles sont rédigées en prose et rarement en latin, prouvant bien l'importance des langues modernes vivantes en Europe en plein essor face au déclin des langues mortes. Ces justifications, ces explications sont des sources précieuses de renseignements pour les historiens : elles permettent de comprendre comment le traducteur voyait son travail, comment il le comprenait et comment il était reçu par la société. Ces « récit plus ou moins réalistes ou idéalisés »<sup>95</sup> révèlent un effort réflexif de la part du traducteur qui met en question sa profession, la problématise et en tire des enjeux plus grands. C'est notamment à partir de 1540 que les préfaces portant sur l'acte de traduire commencent à devenir de plus en plus fréquentes. Cette augmentation pourrait être liée à l'édit royal de Chateaubriand en 1551, promulgué par Henri II, qui rendait obligatoire la présence, sur la page de titre, de toutes informations relatives à la création, l'origine, l'impression ou l'édition du texte, dans le but de freiner la diffusion des ouvrages calvinistes sur le territoire français<sup>96</sup>. Toutefois, tous les traducteurs ne font pas le choix de se positionner dans leurs travaux, et nombreuses sont les traductions dans lesquelles le rôle du traducteur n'est pas mentionné. Cette communication entre traducteur et lecteur peut aussi être un atout pour le libraire, car elle peut être considérée comme un avantage d'un point de vue publicitaire.

---

<sup>94</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, p. 206

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>96</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles, op. cit.*

En revanche, en fonction de l'identité de ce traducteur, l'effet pourrait être différent. Par conséquent, au-delà de la présence du traducteur, c'est son nom même qui peut être remis en cause voire directement supprimé du livre, pour des raisons commerciales. On remarque notamment qu'un traducteur d'anglais sur cinq n'est pas nommé, et son identité reste inconnue<sup>97</sup>. Si un paratexte peut donc sous-entendre sa participation, l'absence de son nom tend à faire disparaître entièrement sa présence dans le livre. Cet effacement du traducteur est en réalité le résultat d'une hiérarchie établie entre traducteur et auteur : il s'agit alors de déterminer le rôle exact du traducteur par rapport au texte à traduire. Les questions quant à la position que doit occuper le traducteur peuvent se résumer en trois idées : le traducteur en tant que simple intermédiaire, en tant qu'imitateur ou en tant qu'auteur<sup>98</sup>. Entendons par là que selon la manière dont il décrit son travail, dont il réalise cette traduction, son rôle pourra être jugé plus ou moins important : d'intermédiaire entre deux langues à auteur participant activement à la construction du texte, le traducteur peut donc occuper des rôles variés. Antoine Berman le décrit alors comme un « agent spécifique »<sup>99</sup> qui est moins caractérisé par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas : « il n'est pas auteur, il n'est pas exégète, il n'est pas spécialiste des langues, mais il est un peu de tout cela »<sup>100</sup>.

On constate par conséquent que ces différentes postures du traducteur aboutissent sur une réflexion éditoriale quant à la mention de son nom, et à la position de ce nom dans le livre. En effet, nombreuses sont les éditions anonymes ou dont le nom du traducteur n'est mentionné que dans les pièces liminaires et non sur la page de titre. Nous pouvons par exemple citer la première traduction française de *La Célestine* en 1527 publiée par Galliot du Pré<sup>101</sup>, dont le traducteur reste inconnu : si la préface de Rojas est traduite, le traducteur n'a en revanche pas jugé nécessaire d'affirmer sa présence et sa participation à l'ouvrage. Simple négligence ou doute quant à la pérennité de l'ouvrage, toujours est-il qu'il faudra attendre 1578 pour que Jacques de Lavardin ne produise une seconde traduction de l'œuvre<sup>102</sup>. L'édition de 1598 dont nous disposons, publiée à Rouen par Théodore Reinsart, ne

---

<sup>97</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, op. cit., p. 207

<sup>98</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit., chap. I

<sup>99</sup> A. BERMAN, « De la translation à la traduction », op. cit., p. 37

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>102</sup> F. de ROJAS, *La Célestine: tragicomedie [de Calisto et Melibeo]*, J. de Lavardin (trad.), Rouen, Reinsart, 1598

fait pas mention de son nom sur la page de titre, mais le traducteur a toutefois souhaité intégrer à l'ouvrage une dédicace adressée à son frère, Jean de Lavardin, lui aussi traducteur. Ce n'est qu'à la fin de cette dédicace, lors de la signature du texte, que le nom de Jacques de Lavardin est mentionné. Cette préface est un moyen pour lui de justifier ses choix de traduction, et l'origine de cette entreprise. Comme nous l'avons vu plus tôt<sup>103</sup>, celui-ci se lance dans cette traduction à son retour de la guerre : il dépeint ici ce retour et son état d'esprit, « l'esprit libre, et de repos »<sup>104</sup>. Il décide de faire le tri dans tous ses livres, et retrouve ainsi la traduction italienne de *La Célestine* que lui avait confiée son père. Outre la présentation de cette genèse de traduction, il propose aussi un bref résumé de l'œuvre et justifie ses choix, explique les raisons qui l'ont amené à modifier le texte à certains endroits :

Pour le profit donc de tous, et décharge de ma conscience, et satisfaction de mon devoir, et avec plus large usure vous faire savourer la bonté et douceur de ce fruit étranger, et né en pays lointain : je me suis mis à le rendre notre domestique et familier français, le repurgeant à plusieurs endroits scandaleux, qui pouvaient offenser les religieuses oreilles, et y ajoutant du mien en plusieurs endroits qui me semblaient en manque.<sup>105</sup>

Lavardin démontre ainsi que sa traduction s'adapte aux exigences et à la moralité de l'époque : le poids de la religion, même si la censure est faible, reste très présent, et il est important de rappeler que certains passages de la version espagnole du texte avait déjà dus être supprimés sur demande de l'Inquisition. Ces justifications nous montrent bien que le traducteur pouvait aussi participer activement à notre lecture de l'œuvre, car elles orientent notre compréhension du texte. Marie-France Wagner, dans son article « La traduction au XVII<sup>e</sup> siècle », explique : « Les traducteurs impriment un choix idéologique à leurs textes »<sup>106</sup>. En plus de cette préface, Lavardin a aussi souhaité rédiger une Élégie sur la Célestine, un poème en alexandrins ajouté à la fin de l'ouvrage dans lequel il se met lui-même en scène.

---

<sup>103</sup> Cf. Traduire La Célestine, p. 25

<sup>104</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, op. cit., part. Dédicace

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> M.-F. WAGNER, « S. Guellouz, dir. « La traduction au XVII<sup>e</sup> siècle », Littératures classiques. Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail et Paris, Aux Amateurs de Livres, n 13, octobre 1990, 312 p. », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 1, 1992, p. 293

Un autre traducteur dont nous avons déjà fait mention est Alfred Germond de Lavigne<sup>107</sup>, à l'origine de la traduction de 1841 publiée chez Gosselin. Plutôt qu'une préface ou qu'une dédicace, Germond de Lavigne, passionné d'histoire ibérique, fait le choix de précéder sa traduction d'un Essai historique sur *La Célestine*, dans lequel il explique longuement l'histoire de cette œuvre, « demi-drame et demi-roman »<sup>108</sup> qu'il considère comme « la mère du drame castillan »<sup>109</sup>: il y décrit donc la place de l'Espagne en Europe au XV<sup>e</sup> siècle, la situation littéraire du pays, mais il y fait aussi une historiographie de *La Célestine* et de ses traductions françaises en nommant les travaux de Lavardin, les éditions d'Osmont, dont la traduction semble anonyme, les adaptations de Feliciano de Silva, dans le but de rendre compte du succès monumental qu'a connu ce texte en Espagne comme dans le reste de l'Europe. Il y retrace également le processus de création de cette œuvre, les travaux de Rojas, l'impression du texte et l'ajout de la deuxième partie par un imitateur. Cet essai assez long et exhaustif aboutit finalement sur l'œuvre en soi, dans laquelle il a jugé nécessaire d'ajouter de nombreuses notes de bas de pages pour faciliter la compréhension du lecteur. Notons de plus que le nom du traducteur est mentionné dès la page de titre, alors que la première édition de la traduction de Lavardin ne le mentionne pas, un choix éditorial qui tend à démontrer que l'identité du traducteur était ici un atout commercial notable. Il est cependant important de rappeler que Germond de Lavigne avait tendance à modifier certains textes qu'il traduisait dans le but de les rendre plus convenables, avant de se détourner de cette idée comme il l'explique dans sa préface des *Œuvres choisies de Francisco de Quevedo : Histoire de Pablo de Ségovie*, publiée en 1882<sup>110</sup>, que nous avons citée plus haut dans notre étude<sup>111</sup>.

Ces deux exemples nous permettent de comprendre que la place du traducteur pouvait être déterminante pour la compréhension du texte et donc pour la valeur de l'édition. Les préfaces, pièces liminaires, essais ou notes de bas de pages orientent la lecture du texte, et donc son appréciation. L'identité même du traducteur est de fait un enjeu pour l'éditeur, car il peut être une garantie du succès de l'œuvre. Il

---

<sup>107</sup> Cf. Traduire *La Célestine*, p. 25

<sup>108</sup> F. de ROJAS, *La Célestine : tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, A. Germond de Lavigne (trad.), s. l., La Renaissance du livre, 1841, p. 8

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>110</sup> F. de QUEVEDO *et al.*, *Œuvres choisies de Francisco de Quevedo. Histoire de Pablo de Ségovie (« el Gran tacaño »)*, traduite de l'espagnol et annotée par A. Germond de Lavigne, ..., *op. cit.*

<sup>111</sup> Cf. Traduire *La Célestine*, p. 25

s'agit alors de savoir comment le valoriser ou le cacher en fonction des besoins de l'éditeur, afin de faire de cette traduction un objet commercial convoité. Si la mise en valeur du texte traduit passe donc par une réflexion quant à savoir qui présenter et comment, il ne faut pas oublier que ce texte reste un objet visant à être commercialisé, de sorte que la réflexion éditoriale doit aussi s'étendre à la manière dont ce texte doit être présenté en tant que traduction à proprement parler, amenant l'éditeur à avoir recours à des outils publicitaires variés.

### 3. Editeurs

Nous l'avons vu, la traduction s'inscrit dans une série de collaborations entre traducteurs, auteurs, éditeurs, imprimeurs et libraires : elle passe du texte à l'objet, de la littérature au commerce, et devient un objet de choix pour les éditeurs qui la publient autant que pour les libraires qui la vendent. Il nous paraît donc judicieux de nous intéresser aux éditeurs qui ont produit les éditions de *La Célestine*. Certains éditeurs font le choix de faire des traductions une de leur spécialité : nous pouvons par exemple citer Du Bray, Bardin, Cavelier ou encore Royez, tous éditeurs parisiens<sup>112</sup>. Toutefois, aucun d'entre eux n'a produit une édition de *La Célestine*, qui a en réalité été éditée par des acteurs bien plus populaires et moins élitistes. À travers de courtes biographies de certains de ces éditeurs, nous nous interrogerons sur leur lien avec le texte, et la manière dont leur production révèle l'intérêt qu'ils portaient à cette traduction. La dernière partie de notre étude portant sur la matérialité de ces éditions, nous proposons de nous restreindre ici à des considérations biographiques et à l'analyse de certaines caractéristiques propres aux éditeurs que nous avons choisi de présenter. Le choix de ces éditeurs permet de comprendre comment *La Célestine* a dépassé les frontières parisiennes pour s'implanter dans tout le paysage francophone : ainsi, Galliot du Pré est le premier éditeur français de l'ouvrage, Nourry en est le premier éditeur lyonnais et Reinsart le premier éditeur rouennais.

---

<sup>112</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles, op. cit.*, p. 215



### *i. Galliot du Pré*

A l'origine de la première édition de *La Célestine* en 1527<sup>113</sup>, Galliot du Pré est un éditeur et auteur célèbre à Paris qui intègre la corporation des libraires en 1512. Il meurt en 1560, laissant derrière lui de nombreux enfants, dont Pierre et Galliot II du Pré, qui reprendront tous deux les activités de leur père. Ces quelques dates nous sont transmises grâce à une pierre votive retrouvée dans la cave d'une maison, rue de Seine à Paris, abîmée à cause du temps écoulé et des travaux effectués, de sorte qu'une partie a été perdue<sup>114</sup>. Conservée au musée de Cluny, on y trouve néanmoins un certain nombre de dates ainsi que des informations quant à la production de l'éditeur. Galliot du Pré exerce ainsi durant 48 ans en tant que libraire, mais aussi éditeur et auteur car il est à l'origine de nombreux épîtres, avis ou préfaces visant à présenter le texte qu'il édite ; des pièces placées généralement au début de ses œuvres. Il est également reçu libraire juré de l'Université, et sa boutique est située en premier lieu au deuxième pilier du Palais de Justice à Paris, avant d'être déplacé au troisième pilier en 1520 puis au premier en 1524, une position privilégiée qui lui permet de recevoir une clientèle constante et qui explique que 40% de sa production soit constituée d'ouvrages administratifs<sup>115</sup>.

Du Pré semble en outre occuper une place importante dans l'histoire des libraires parisiens, car il est décrit par Jean de la Caille, dans *L'Histoire de l'imprimerie et de la librairie*, comme étant « un des libraires qui a le plus fait imprimer de son temps, en quoi il s'est fait distinguer des autres libraires »<sup>116</sup> : il produit en effet environ 330 éditions au cours de sa carrière, dont 15% sont des traductions en langue française<sup>117</sup>. Cette situation l'amène à collaborer avec de nombreux imprimeurs dont il mentionne généralement les noms dans ses productions. Il participe aussi à de nombreuses productions communes avec d'autres éditeurs comme en 1533 lors de son travail avec l'imprimeur Jean Petit pour la production de *Libri De re rustica M. Catonis Marci Terentii Varronis, L. Junii Moderati Columellae, Palladii Rutilii, quorum summan pagina sequeti reperies*, imprimé par Antoine Angereau. Son catalogue très varié fait donc de lui un des

---

<sup>113</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translatté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>114</sup> P. DELALAIN, *Notice sur Galliot du Pré, libraire parisien de 1512 à 1560*, Paris, Dumoulin, 1890

<sup>115</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit.

<sup>116</sup> J. de LA CAILLE, *Histoire de l'imprimerie et de la librairie, où l'on voit son origine & son progrès, jusqu'en 1689 : divisée en deux livres*, Paris, Jean de la Caille, 1689, p. 85

<sup>117</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, op. cit.

libraires et éditeurs les plus célèbres à cette époque : livres religieux, d'histoire, de droit, de jurisprudence, il ne se limite toutefois pas à l'édition d'ouvrages francophones. Dans sa *Notice complémentaire*, Paul Delalain explique : « Galliot du Pré a déployé une activité digne d'éloges : il ne se bornait pas à éditer des livres destinés à ses compatriotes, mais il publiait aussi des éditions en langue espagnole »<sup>118</sup>. Nous pouvons également citer ici l'*Histoire des traductions en langue française, XVe – XVI<sup>e</sup> siècles* : « Plus surprenant, Du Pré sera aussi le passeur, en France, de toute une littérature d'origine espagnole, mais dont la promotion, dans les années 1520, relevait encore de la gageure »<sup>119</sup>. Il est toutefois intéressant de noter que dans les deux notices produites par Delalain, il n'est nullement fait mention de l'édition de *La Célestine*, dont Galliot du Pré est pourtant le précurseur.

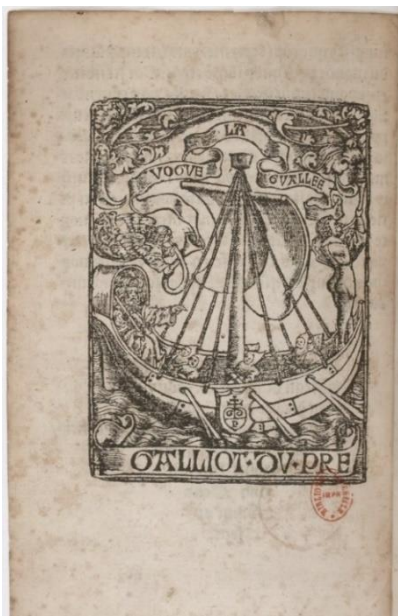


Figure 2 - Marque de libraire, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

En ce qui concerne sa marque de libraire, elle est généralement située à la fin de son ouvrage. L'image ci-contre (cf. Figure 2) est en effet la marque située à la fin de *La Célestine*, sur laquelle une galère, en référence à son prénom, est représentée surmontée d'un phylactère dans lequel on peut lire « Vogue la Guallée ». Le nom de l'éditeur, situé sous le navire, permet d'identifier précisément son propriétaire. Toutefois, Du Pré peut aussi avoir recours à une deuxième marque, plus petite, dans laquelle son nom n'est pas mentionné<sup>120</sup>. Malgré de nombreux défauts sur la page, des tâches, des débordements d'encre, la qualité de l'image reste très intéressante et nous permet de suggérer que Galliot du Pré avait déjà pris conscience de la valeur de l'ouvrage qu'il produisait. Nous nous attacherons, dans une troisième partie, à présenter ces quelques éditions et leur matérialité, afin de comprendre comment le travail des éditeurs et imprimeurs nous permet de rendre compte de l'intérêt qu'ils portaient à cette œuvre.

<sup>118</sup> P. DELALAIN, « Notice sur Galliot du Pré, libraire parisien de 1512 à 1560 », 1890, p. 5-6 (en ligne : <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/5f467617ccd45552cbf40ad33ea41bf7.pdf>)

<sup>119</sup> V. DUCHE-GAVET, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVI<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

<sup>120</sup> Cf. Annexe 2, p. 138

## ii. Claude Nourry

Galliot du Pré bénéficiant d'un privilège de deux ans pour son édition de *La Célestine*<sup>121</sup>, il faut attendre 1529 pour que Claude Nourry, dit Le Prince en raison du nom de sa boutique, ne se lance dans la production d'une seconde édition de l'œuvre espagnole traduite en français, qui sera aussi la première édition lyonnaise de ce texte<sup>122</sup>. Nourry naît en 1470. Il est reçu imprimeur en 1493, et est particulièrement reconnu pour avoir produit la première édition du *Pantagruel* de Rabelais en 1532<sup>123</sup>. Son « catalogue fort éclectique »<sup>124</sup> amène Christiane Lauvergnat-Gagnière à considérer Claude Nourry comme un « imprimeur populaire »<sup>125</sup> : du livre religieux au manuel technique de broderie en passant par le roman de chevalerie et la littérature narrative et régionaliste, Nourry semble occuper tous les domaines littéraires populaires, de sorte que ses ouvrages ne sont ni destinés à un public illettré, ni à des lecteurs érudits, mais bien à une catégorie intermédiaire. Sa position fait aussi de lui un des plus grands concurrents d'Olivier Arnoullet, autre imprimeur et libraire lyonnais. Cette concurrence tient au fait qu'ils couvrent tous deux les mêmes genres littéraires, mais ils partagent également un goût certain pour les caractères gothiques et les bâtarde, que Nourry utilise beaucoup dans ses productions.

En outre, les inventaires de ses éditions démontrent également un souci tout particulier de l'économie : 67% de sa production ne dépasse que rarement les 40 feuillets, il favorise les petits formats, les marges étroites et les lignes serrées, tout en limitant les illustrations<sup>126</sup>. Les romans de chevalerie représentent ici une exception puisqu'il y introduit régulièrement des bois dans le but d'illustrer chacune des scènes. Seulement 30% de ses ouvrages sont en latin, et il est assez fréquent de trouver dans son catalogue des traductions d'œuvres étrangères notamment *Flammette* de Boccace ou justement *La Célestine*, de Rojas. Si nous possédons

---

<sup>121</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, op. cit.

<sup>122</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine en laquelle est traicté des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvellem[n]t translate d'ytalien en françoys*, Lyon, Claude Nourry, 1529

<sup>123</sup> F. (1494?-1553) A. du texte RABELAIS, *Les horribles et espoventables faictz et prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua, composez nouvellement par Maistre Alcofrybas Nasier*, Lyon, Claude Nourry, 1532

<sup>124</sup> C. LAUVERGNAT-GAGNIERE, « Claude Nourry, imprimeur populaire ? », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°11/1, 1980. *La littérature populaire aux XVème et XVIème siècles. Actes du deuxième colloque de Goutelas (21-23 septembre 1979)*, 1980, p. 88 (DOI : 10.3406/rhren.1980.1170)

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 85

encore aujourd'hui un grand nombre des éditions qu'il a produites, certaines ont malheureusement disparu. Cependant, il est important de noter que les textes de Nourry étaient très souvent réimprimés ou réédités à de nombreuses reprises, de sorte qu'il n'est pas impossible de retrouver ces textes perdus dans d'autres éditions. Cette particularité nous amène également à remarquer que Nourry semblait percevoir le potentiel d'une œuvre, sûrement la raison pour laquelle il se lance dans la production de *La Célestine* qu'il suppose promise à un grand succès, ce qui fût justement le cas, d'autant plus que les illustrations étaient assez rares dans ses éditions. Or, son édition du texte espagnol est constituée d'une multitude de bois présentant les personnages. *La Célestine* apparaît donc comme une exception dans le catalogue de Nourry, et nous verrons par la suite que le travail qu'il a porté à sa production reflète cet intérêt tout particulier.

### *iii. Théodore Reinsart*

Si elle n'est pas la troisième édition de la traduction française de *La Célestine*, l'édition de Théodore Reinsart est toutefois la première édition de l'œuvre faite à Rouen, ce qui fait d'elle un ouvrage essentiel dans notre étude. Pourtant, nous ne possédons que très peu d'informations biographiques quant à cet imprimeur et libraire, un manque de données qui est sans doute lié à la carrière majoritairement itinérante qu'il a menée. Fils de chirurgien et originaire de Flandre, Reinsart se lance dans les métiers du livre en tant qu'apprenti auprès de son oncle, qui tient l'officine Plantin à Paris. Il se forme au métier de libraire, mais aussi d'imprimeur, puis s'installe à Paris en 1589. Il n'y reste que deux ans, avant de devenir libraire itinérant pour Joannes I Moretus, basé à Anvers. Cet emploi lui permet de voyager à travers la France, alors dévastée par les guerres de Religion, de Paris à Lyon, en passant par Rouen, Genève et Caen. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, il s'installe définitivement à Rouen, où il se marie avec la veuve du libraire Thomas I Mallard. Reinsart tient alors une librairie qui va le mener à une forte rivalité avec le libraire Adrien de Launay qui ne cessera de vouloir le discréditer, ce qui ne l'empêchera pas d'être désigné maître de la confrérie des imprimeurs et libraires de Rouen en 1615. La notice du VIAF (Fichier d'Autorité International Virtuel) nous permet également de remarquer que la majeure partie de sa production a été réalisée entre 1600 et 1610<sup>127</sup>. En ce qui

---

<sup>127</sup> Notice VIAF Théodore Reinsart, « 121883194 », (en ligne : <https://viaf.org/viaf/121883194/> ; consulté le 3 mai 2021)

concerne son édition de *La Célestine*, elle est réalisée en 1598 d'après la traduction de Jacques de Lavardin. Si la qualité du papier utilisée n'est pas comparable à celle de l'édition de Nourry, Reinsart y a malgré tout introduit des nouveautés que nous étudierons plus en profondeur par la suite, à commencer par la typographie romaine.

Finalement, l'auteur comme le traducteur restent des personnes qui représentent un enjeu éditorial très discuté au cours des XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles : si la place de l'auteur est très effacée, le traducteur tend à s'imposer de plus en plus au travers d'épîtres ou d'avis au lecteur, qui lui permettent de justifier ses choix de traduction, mais aussi de se positionner dans les débats de traductologie qui divisent les intellectuels à cette époque. La place de ces acteurs varie en fonction de leur importance, de leur identité, mais aussi de la volonté de l'éditeur et des contextes politiques, d'ailleurs souvent liés à des causes religieuses, comme nous l'avons vu dans le cas de l'édit de 1551, ou encore de leur contribution à l'ouvrage. Il est en effet important de souligner que tous les traducteurs ne fournissaient pas le même travail : entre les ajouts de Rojas au XVI<sup>e</sup> siècle, les passages censurés ou les rappels à la langue source, le rendu de la traduction pouvait être tout à fait différent et pouvait alors amener l'éditeur à envisager une nouvelle forme de réflexion éditoriale.

## **B. ENTRE REMANIEMENTS ET AJOUTS : LA QUESTION DU CONTENU**

En tant que responsable de l'édition, l'éditeur a pour mission de décider de ce qui peut être ou non publié, bien qu'il soit soumis à certaines formes de réglementations comme la censure. En cela, il doit choisir si une partie peut être supprimée, ajoutée, et il est également responsable de l'organisation même du texte sur la page de son édition. De cette organisation, de ces choix, on peut déduire une multitude de volontés diverses, qui nous permettent de comprendre quelle était la position du traducteur mais surtout celle de l'éditeur lorsqu'ils ont voulu publier leur ouvrage. Dans le cas de *La Célestine*, les quelques exemplaires dont nous disposons nous permettent de parfaitement mettre en évidence cette évolution de considération quant au texte d'origine : entre les versions bilingues, les poèmes qui avaient été rajoutés par Rojas et la place de la censure, nous proposons ici d'analyser les

contenus que l'éditeur a choisi de publier, et la manière dont ces contenus révèlent l'objectif de l'éditeur en question.

## 1. Censure

La publication d'un ouvrage au XVI<sup>e</sup> siècle ne peut se faire sans un examen préalablement mené par les autorités compétentes qui se chargent de vérifier si le texte et les idées qui y sont développées ne heurtent pas la morale, souvent religieuse, de l'époque. Une permission d'imprimer le texte doit être fournie par un chancelier ; le censeur doit accorder une approbation ; et le privilège peut lui aussi faire foi de la bonne moralité de l'ouvrage. Si les censeurs sont principalement des membres des autorités religieuses, il apparaît qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est le roi qui les nomme, de sorte que la censure n'est plus uniquement contrôlée par l'Église<sup>128</sup>. En outre, s'il est généralement reconnu que la censure était un tribunal particulièrement rude et sévère, nous constatons en réalité qu'il ne l'était pas autant, du moins en France, notamment à la suite de l'instauration par l'abbé Jean-Paul Bignon de la permission tacite<sup>129</sup>. Cette nouvelle autorisation était destinée aux ouvrages ayant été imprimés à l'étranger, afin d'assouplir les contrôles des censeurs, mais elle est rapidement détournée puis étendue à tous les titres imprimés en France. Son utilisation très fréquente témoigne de son succès, et nous pouvons ici prendre pour preuve le cas du libraire François Buisson qui, entre 1785 et 1788, a recours une trentaine de fois à ce genre de permission<sup>130</sup>. Par conséquent, les contrôles tendent à s'assouplir, et il est assez rare que des passages entiers des ouvrages soient supprimés, le censeur préférant une modification du texte. En réalité, les poursuites visaient principalement les ouvrages, éditeurs et libraires qui exerçaient sans autorisation ou permission, ou alors qui faisaient venir l'ouvrage sur le territoire français de manière illégale, ce qui était surtout le cas pour les publications religieuses en raison de la montée du protestantisme.

Cependant, il faut ici prendre en compte le fait que le texte auquel nous nous référons est d'origine espagnole, pays où le tribunal de l'Inquisition était bien plus sévère et présent qu'en France. Nombreux furent les ouvrages inscrits à l'Index, la

---

<sup>128</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles, op. cit.*, p. 199

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 201



liste qui recensait les écrits interdits, et dès la publication de *La Célestine*, ses détracteurs se lancent dans une chasse à la censure afin de faire inscrire l'ouvrage dans ce recueil. Si notre texte n'a jamais été complètement interdit, il subit toutefois un certain nombre de remaniements, dont l'un des premiers survient en 1609, à l'encontre de l'Acte VII dans lequel Célestine incite Areusa à profiter de la vie. En 1632, c'est l'Acte I qui est presque entièrement modifié et corrigé, alors que le Portugal a depuis longtemps choisi d'interdire l'œuvre complète<sup>131</sup>. En effet, l'ouvrage espagnol est décrit comme étant contraire à la religion, allant à l'encontre de la morale et de la bienséance. Dans son *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, publié en 1539, Antonio de Guevara explique les raisons pour lesquelles cet ouvrage est critiqué :

Oh combien la République s'écarte aujourd'hui de ce que nous écrivons et conseillons ici ! Nous voyons ainsi que deux hommes ne s'occupent plus, mais lisent des livres, quel affront que de les nommer, tels que *Amadis de Gaule*, *Tristan de Leonis*, *Primaléon*, *La Prison d'amour*, et *La Célestine*, qui devraient, comme beaucoup d'autres, être interdits d'impression et de vente par la justice : parce que sa doctrine incite la sensualité au péché, et libère l'esprit pour bien vivre.<sup>132</sup>[Traduction libre]

De même, Juan de Mariana, prêtre jésuite du XVI<sup>e</sup> siècle, explique également : « Il n'y a pas de chemin plus sûr vers l'hérésie que la corruption des coutumes, ni de venin plus puissant que la leçon de pareils livres »<sup>133</sup>[Traduction libre]. Cependant, malgré toutes ces tentatives de faire censurer l'ouvrage, celui-ci reste disponible et autorisé à la suite de certaines corrections. En effet, les quelques passages qui pourraient être critiqués ne permettent pas au Saint Office de passer outre la finalité de l'œuvre : « Ni Vives ni aucun autre détracteur du XVI<sup>e</sup> siècle de *La Célestine* n'a pu nier la finalité morale de la tragicomédie »<sup>134</sup>[Traduction libre]. Par conséquent, la version espagnole, même si elle n'est pas interdite, est purgée à de nombreuses reprises par l'Église ou l'État. Or, nous ne trouvons aucune trace de

---

<sup>131</sup> D. GAGLIARDI, «La Célestine en el Índice: Argumentos de una censura», *Celestinesca*, vol. 31, n° 0, 15 janvier 2021, p. 71

<sup>132</sup> «*Oh cuán desviada está hoy la República, de lo que aquí escribimos, ¡y aconsejamos! Pues vemos que ya no se ocupan dos hombres, sino en leer libros, que es afrenta nombrarlos, como son Amadís de Gaula, Tristán de Leonis, Primaléon, Cárcel de amor, y a Celestina, a los cuales todos, y a otros muchos con ellos, se debería mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos se vendiesen: porque su doctrina incita la sensualidad a pecar, y relaja el espíritu a bien vivir.*», «Antonio de Guevara / Aviso de privados y doctrina de cortesanos/ Argumento», 1539 (en ligne : <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepcar.htm> ; consulté le 6 mai 2021),

<sup>133</sup> «*No hay más cierto camino para la herejía que la corrupción general de las costumbres, ni veneno más fuerte que la lección de semejantes libros*» D. GAGLIARDI, «La Celestina en el Índice», *op. cit.*, p. 61

<sup>134</sup> «*Ni Vives ni ninguno de los muchos detractores quinientistas de La Célestine llegaron a negar la finalidad moral de la tragicomedia*» *Ibid.*, p. 62

ces suppressions dans nos éditions francophones, outre que les auto-censures effectuées par les traducteurs eux-mêmes<sup>135</sup>. Ainsi, nous pouvons donc supposer que l'ouvrage ne représentait pas une menace quelconque aux yeux des religieux et hommes d'État français, comme ce fut le cas en Espagne. De plus, nous avons vu que la traduction de 1527 s'appuyait sur la traduction italienne de 1506 réalisée par Ordoñez : à cette époque, le texte espagnol n'avait pas encore connu de remaniement, de sorte que les seules modifications qui ont été introduites sont celles des traducteurs eux-mêmes. En revanche, il est important de noter que le texte original évolue lui aussi, dans des circonstances bien différentes de celles de la censure, une évolution à laquelle l'éditeur français peut choisir de s'adapter ou non.

## 2. Ajouts

Il est important de noter que le texte de *La Célestine* ne se limite pas seulement à la tragicomédie. En effet, les différentes éditions espagnoles de l'œuvre nous démontrent que le texte original avait été plusieurs fois retravaillé, notamment pour le compléter, ou le repurger comme nous l'avons vu précédemment. Alors qu'il était initialement une comédie de seize actes, cinq actes y sont ajoutés par la suite, pour former aujourd'hui le texte que nous connaissons sous le nom de *Tragicomédie*. Or, il faut également ajouter à cette pièce les quelques poèmes que nous trouvons au début ou à la fin du texte, écrits par l'auteur, Fernando de Rojas, ou par son correcteur, Alonso de Proaza.

Afin de comprendre ces ajouts, nous proposons tout d'abord une rapide chronologie des éditions espagnoles de l'œuvre. Nous supposons que la première édition de *La Célestine*, qui comptait donc seize actes, a été publiée en 1499 à Burgos. Elle est suivie par une seconde édition datant de 1500, réalisée à Toledo ainsi que par celle de Sevilla en 1501. Ces trois premières éditions sont les textes originaux, la *Comédie* initialement écrite par Rojas avant les ajouts d'actes. Cette édition augmentée, la *Tragicomédie*, sera en réalité éditée à Toledo en 1504 : elle connaît de nombreuses rééditions au cours des années, et est à l'origine de la première traduction vers une langue étrangère en 1506, par l'italien Alfonso Ordoñez, qui sera la base de la traduction française de 1527. Notons par ailleurs que

---

<sup>135</sup> Cf. Traduire La Célestine, p. 25



la première trace que nous avons conservée du texte espagnol date de 1507, l'édition de Valence, soit un an après la traduction italienne. Il est en effet intéressant et curieux de constater que la première version de ce texte dont nous disposons est en réalité une traduction italienne du texte original<sup>136</sup>. Les ajouts que nous pouvons signaler dans l'œuvre sont toutefois antérieurs à 1507, puisque dès 1504, Rojas rédige à la fin de *La Célestine* un poème dans lequel il réexplique l'intérêt de son ouvrage, qu'il intitule « Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó ». Ce poème est lui aussi suivi par un ajout de la part d'Alonso de Proaza, qui a corrigé l'œuvre en 1500 dans l'édition de Toledo. On y trouve également des strophes de poèmes, qui ont eux-mêmes été révisés en 1514 lors de la nouvelle édition du texte à Valence. De plus, si ces ajouts sont situés à la fin du texte espagnol, on en trouve aussi au début : *La Célestine* est en effet précédée de plusieurs textes préliminaires, « El autor a un amigo », et « El autor, escusandose de su yerro en esta obra que escribió, contra si arguye y compara », que nous pouvons retrouver dans l'édition espagnol de 2018 à laquelle nous nous référons<sup>137</sup>.

Si tous ces textes sont présents dans les éditions espagnoles de l'œuvre, malgré quelques remaniements, il nous semble judicieux de nous pencher sur leur présence dans les éditions françaises, ce qui nous amène à constater que très peu d'éditeurs francophones avaient fait le choix de conserver ces parties liminaires. En réalité, la seule partie que l'éditeur avait choisi d'introduire et qui ne faisait pas partie du corps du texte à proprement parler était le prologue : c'est le cas pour les éditions de Galliot du Pré, Claude Nourry et Jean de Saint-Denis. Reinsart et Osmont quant à eux décident de ne pas inclure ce prologue de l'auteur. L'éditeur rouennais permet au traducteur, Lavardin, de publier une épître et une élégie, alors que Charles Osmont innove en introduisant les parties finales du texte, le « Concluye el autor » et les strophes de Alonso de Proaza. Les premières strophes de ce dernier sont écrites lors de sa correction en 1504, puis il les modifie en 1514. Or, nous pouvons constater que les strophes qui ont été ajoutée à l'édition française de 1633 n'incluent pas les ajouts de 1514, ce qui implique que le traducteur, inconnu, de cette édition s'est en réalité appuyé sur une édition espagnole datant des années 1504 – 1514, une décennie pendant laquelle Proaza n'avait pas fait ses derniers ajouts. Cela nous

---

<sup>136</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit., p. 33

<sup>137</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit.

permet également de supposer que les textes ne circulaient pas aussi bien que nous aurions pu le supposer.

En effet, le traducteur s'appuie sur un texte espagnol datant de plus d'un siècle, qui a lui-même connu de nouveaux ajouts entre-temps, ajouts dont il ne tient pas compte, mais en avait-il seulement connaissance ? Si le traducteur en avait effectivement connaissance et qu'il a choisi de les exclure de sa traduction, cela pourrait corroborer l'idée qu'un choix éditorial a été réalisé quant à ces différents textes, puisque même les textes préliminaires de Rojas - les adresses à un ami, le prologue, etc.- ne sont pas inclus dans l'édition de Charles Osmont. C'est cette différence notoire qui existe entre l'édition de Reinsart et celle d'Osmont qui nous permet de suggérer qu'il s'agissait bien de l'œuvre de deux traducteurs différents, ayant chacun accès à une version différente du texte original, l'un incluant les premiers poèmes de Proaza et l'autre non. La mention « Traduite de nouveau » sur la page de titre de l'édition de 1633 souligne bien qu'il s'agit certainement d'une nouvelle traduction qui ne s'appuie pas sur le travail de Jacques de Lavardin. Le « Laus Deo » final nous empêche de suggérer que des pages de l'exemplaire aurait pu être déchirées ou égarées, l'édition ne prend donc définitivement pas en compte les ajouts postérieurs à 1514. Notons également que ces quelques strophes ne sont pas traduites en français, mais elles sont ajoutées directement dans leur langue d'origine : l'espagnol. La mise en page qui avait été réalisée dans le texte espagnol est respectée : on remarque en effet une alternance entre les strophes en typographie romaine et les strophes en italiques<sup>138</sup>, un respect qui pourrait sous-entendre que le traducteur ou l'éditeur aurait voulu donner une certaine légitimité à son livre en maintenant une partie du texte original, pour en faire un gage d'authenticité et donc un atout commercial non négligeable. Bien entendu, il ne s'agit là que de suppositions, et des recherches plus approfondies seraient nécessaires afin de vérifier ces hypothèses.

Nous comprenons ainsi, à la suite de ces quelques déductions, que les ajouts de Rojas et de son correcteur Alonso de Proaza faisaient aussi l'objet d'une réflexion éditoriale importante : il s'agissait de savoir ce qu'il fallait inclure ou non dans l'édition française, et si ces ajouts devaient être traduits. En outre, nous voyons également que l'éditeur était partie prenante dans le processus de traduction,

---

<sup>138</sup> Cf. Annexe 12, p. 147

puisqu'il avait la possibilité de choisir quel texte pourrait être publié. Si Charles Osmont fait le choix de laisser une partie de son texte en espagnol, nous pouvons également nous pencher davantage sur son édition qui représente une exception particulière, puisqu'elle est la première, du moins parmi celles dont nous disposons, à proposer une version bilingue de *La Célestine*.

### 3. Version bilingue

Les quelques exemplaires dont nous disposons concernant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ne nous permettent pas d'affirmer avec précision que l'édition de Charles Osmont<sup>139</sup> était la première ou la seule à proposer une version bilingue de *La Célestine*. Toutefois, face à ce manque d'information, nous pouvons déjà supposer qu'il faut attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour que de telles versions n'apparaissent. Nous

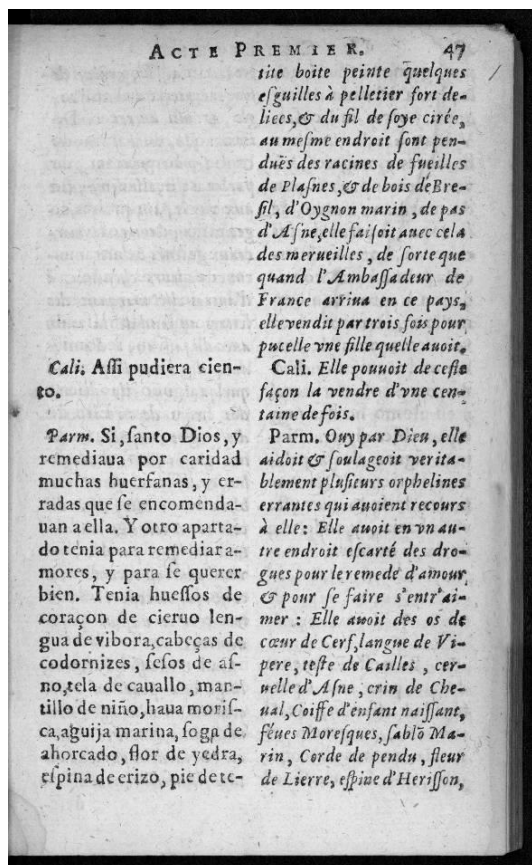


Figure 3 - Acte 1, page 47, *La Célestine*, 1633, Charles Osmont

l'avons vu, la traduction de cette édition semble anonyme, mais son traducteur a manifestement souhaité partager une version bilingue avec le lectorat francophone, une ambition pédagogique qui aurait été soutenue par l'éditeur. Cette décision éditoriale révèle un important investissement de la part de Charles Osmont. En effet, en plus de demander davantage de temps, une telle entreprise demande nécessairement plus de papier, et donc une augmentation drastique des coûts de production, d'autant plus que certaines parties de la page ne sont recouvertes par aucun texte. Cette absence de texte pourrait découler du fait que la version française était écrite en italique, alors que la version

espagnole, qui lui faisait face, était en typographie romaine standard. Nous pouvons ainsi supposer que les caractères en italiques occupaient davantage de place du fait

<sup>139</sup> F. de ROJAS, *La Célestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en françois*, op. cit.

de leur taille, et qu'il fallait donc laisser quelques espaces pour qu'il n'y ait pas un trop grand décalage entre les deux versions, de sorte que le lecteur puisse facilement basculer du français à l'espagnol sans avoir besoin de chercher trop longtemps sur la page<sup>140</sup>. Dans l'exemple ci-dessus (cf. Figure 3), nous remarquons que près d'un quart de la page a été négligé, car le texte français n'était pas encore terminé, alors que version originale l'était. Cependant, nous pouvons aussi considérer cette différence comme étant la conséquence d'un choix de traduction. En effet, le travail contemporain de traduction de l'espagnol vers le français tend à démontrer que les deux langues ne font pas appel aux mêmes règles de langage : par exemple, l'espagnol aura davantage tendance à recourir au verbe, alors que le français préférera l'emploi des noms, et favorisera donc la substantivation. Or, cela implique des nouvelles tournures de phrases, et donc un allongement de ces dernières pour leur faire garder une syntaxe correcte et un sens fidèle à la version originale. Nous pouvons là encore citer le cas de l'acte I, à la page 71 de l'édition de Charles Osmont :

« Parm : No cosa mejor »

« Parm : Rien ne m'agree d'avantage »

Ici, nous voyons bien que la réplique espagnole de Parmeno n'est composée que de trois petits mots, alors que la version française est légèrement plus longue : même s'il ne s'agit que d'un mot de différence, cela oblige l'imprimeur à occuper une ligne supplémentaire sur sa page, et donc à laisser un espace dans la version espagnole pour ne pas créer de décalage trop important. En outre, nous avons également remarqué que certains passages en espagnol avaient été introduit à la fin de l'œuvre : il s'agit d'une conclusion de l'auteur, ainsi que des corrections et remarques, sous formes de poèmes, réalisées entre 1500 et 1504 par Alonso de Proaza. Cette introduction d'un texte espagnol non traduit en français pourrait, comme nous l'avons vu, être le résultat d'une volonté purement éditoriale afin de donner davantage de légitimité à l'ouvrage, mais il pourrait aussi s'agir d'une volonté pédagogique de la part du traducteur, qui pourrait vouloir partager cette langue avec le lectorat français. Là encore, nous ne faisons état que de suppositions, et l'avancée de notre étude ne nous permet pas d'affirmer ces propos avec certitude.

---

<sup>140</sup> Cf. Annexe 12, p. 147

Le contenu même de l'ouvrage est donc lui-aussi, au même titre que ses écrivains et traducteurs, au cœur d'un processus évolutif, puisqu'il est soumis à de nombreux facteurs qui le régissent. Entre l'accès au texte complet et aux ajouts de Rojas et son correcteur, la censure, ou les volontés pédagogiques de l'éditeur, nos traductions de *La Célestine* sont alors le reflet d'une réflexion éditoriale en pleine évolution, une évolution qui se remarque dans le choix du contenu présenté mais aussi dans la manière de mettre ce contenu en valeur.

## **C. AU-DELA DE L'OBJET TEXTUEL : LA MISE EN VALEUR ESTHETIQUE**

Nous l'avons vu, l'augmentation des traductions à partir du XVI<sup>e</sup> fait naître toute une série de nouvelles réflexions autour de leur conception en tant qu'objet : qui présenter ? Que présenter ? Dans quelles mesures les noms cités influencent-ils l'objet qu'est devenue la traduction ? Il apparaît de plus en plus urgent de repenser la traduction, car elle n'est plus seulement un texte, un travail linguistique, mais bien un enjeu commercial dont de nombreux éditeurs se disputent le monopole. La mise en valeur purement matérielle du texte devient alors un nouvel objectif pour ces éditeurs : il s'agit de faire de la traduction un objet éditorial qui attire le public, les lecteurs, et au-delà de son contenu, sa forme même est un atout que nous ne pouvons pas négliger si nous voulons comprendre l'impact de *La Célestine* dans le domaine du livre français. Entendons par là que la mise en valeur de l'ouvrage en lui-même tend à démontrer l'importance que les éditeurs donnaient au texte traduit. Ces éditeurs étaient chargés de donner des consignes claires à l'imprimeur : faire du texte un objet remarquable qui pourrait se vendre au plus grand nombre de personnes. Et quoi de mieux pour cela que des illustrations, des ornements, des fleurons ? Toutes ces marques, ces images, ces ajouts ont pour but de faire de l'édition un objet unique par rapport aux autres, de la rendre particulière et belle afin qu'elle se distingue des autres textes. Nous nous attacherons donc ici à traiter de ces quelques aspects qui relèvent d'une autre réflexion éditoriale : celle de l'image, à savoir comment texte et image étaient mêlés dans les traductions françaises de *La Célestine* ? Quelles sont les évolutions de ces images au cours des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et quelles sont les raisons de ces évolutions ? Il est vrai que l'édition



de Galliot du Pré de 1527<sup>141</sup> a connu de nombreux changements, et la mise en valeur du texte de Rojas semble faire l'objet de réflexions toujours novatrices, qui nous permettent finalement de comprendre que cet ouvrage s'inscrit parfaitement dans les traditions éditoriales françaises des époques qu'il a traversées.

## 1. Les illustrations



Figure 4 - Bois Acte 1, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

L'un des premiers éléments décoratifs qui fait la valeur d'un ouvrage est bien entendu l'illustration : de la plus petite iconographie à la représentation occupant toute une page, l'image est un atout pour l'éditeur, car elle rend le texte plus accessible, plus compréhensible, plus attractif. Elle donne à l'ouvrage une nouvelle envergure commerciale mais permet aussi de faciliter la lecture, de la rendre moins pesante pour le lecteur. Galliot du Pré en a tout de suite pris conscience lorsqu'en 1527, il publie la première traduction française de *La Célestine*<sup>142</sup>, dans laquelle il multiplie les images : à chaque acte, il présente un nouveau personnage à travers différents bois. S'il en réutilise certains, cette volonté éditoriale n'en reste pas moins très audacieuse, car la place occupée par une xylographie est une place perdue pour le texte en lui-même. L'éditeur parisien jugeait donc ce texte suffisamment important pour qu'on puisse y rajouter un nombre considérable d'illustrations afin de lui donner davantage de valeur. En outre, la pièce espagnole étant composée de vingt-et-un actes, l'ajout de ces nombreuses images permet au lecteur de mettre en visages les personnages de ce long texte étranger.

L'édition de 1527 regroupe par conséquent huit bois différents, qui sont réutilisés pour identifier des personnages variés. En effet, si nous considérons le bois

<sup>141</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois, op. cit.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

de la page de titre comme étant le bois n°1, nous remarquons qu'il n'a été utilisé que pour illustrer le personnage de Célestine, dans les actes 3, 5, 7, 10 et 11. En revanche, le bois n°2, qui représente Mélibée au début de l'acte 1 (cf. Figure 4), ainsi que dans les actes 10 et 14, est réutilisé à de nombreuses reprises : dans l'acte 4, il illustre Lucrecia, puis Areusa dans les actes 8, 15, 17 et 18, et enfin Alisa dans l'acte 21. Tous ces personnages sont identifiables grâce à un phylactère qui est placé sur le bois, que l'imprimeur a dû remplir à chaque fois en y plaçant le nom du personnage souhaité. Dans le cas de la représentation de Mélibée à l'acte 1, nous pouvons voir que son nom est placé dans le phylactère au-dessus du personnage. Le seul bois qui ne représente pas de personnage à proprement parler est celui de l'acte 20 : on y trouve deux figurants, dont les noms ne sont pas mentionnés, devant ce que nous supposons être un pont.

En ce qui concerne l'état de ces gravures sur bois, il semble que l'éditeur les ait soit achetés, soit déjà utilisés auparavant : en effet les nombreuses imperfections des traits et du dessin témoignent des précédents usages des plaques, qui ont sans doute servi plusieurs fois avant d'être employées pour *La Célestine*. Dans cette représentation de Mélibée (cf. Figure 4), on remarque que le cadre qui entoure l'image, la gouttière, est très imparfait : les traits sont mal définis, et ne sont pas de la même taille. De même, on note au niveau de la main droite du personnage que le bout de sa manche est irrégulier, certaines parties du bois ayant été altérées par le temps ou les précédentes utilisations de la plaque. Bien évidemment, il faut également prendre en compte les conditions de conservation de ces plaques de bois : entre l'humidité, les vers xylophages et la poussière, les bois sont naturellement voués à être détériorés par des causes externes dont l'éditeur ou l'imprimeur ne peuvent être tenus pour responsables.

Galliot du Pré introduit donc un total de 42 illustrations dans son édition de 1527, une quantité impressionnante quand on sait que l'œuvre n'était pas encore connue par le lectorat francophone : il s'agit donc d'une prise de risque pour l'éditeur qui révèle bien la confiance qu'il avait en son édition. Il voyait en cette œuvre un potentiel assez grand pour se lancer dans une entreprise éditoriale qui, nous le supposons, lui a été assez coûteuse, car le papier restait ce qui représentait le plus gros investissement pour l'éditeur à cette époque. Avec autant d'illustrations, Galliot du Pré perd une partie considérable de ce papier, partie qui aurait pu être

recouverte de texte, mais il fait le choix de l'esthétique plutôt que de l'économie, un choix qui sera en réalité suivi par les éditeurs qui lui succéderont.



Figure 5 - Bois Page de titre, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré



Figure 6 - Bois Page de titre, *La Célestine*, 1529, Claude Nourry

En effet, l'édition de 1529 de Claude Nourry<sup>143</sup> suit les traces de celle de l'éditeur parisien, puisque chaque acte est marqué par l'introduction de deux bois différents qui présentent là encore les personnages de la pièce. Ces bois sont eux aussi réutilisés à plusieurs reprises tout au long de l'ouvrage, mais ils seront également employés par Nourry dans de nombreuses autres éditions. Un premier point que nous pouvons soulever en ce qui concerne les illustrations de Nourry est la similitude frappante entre ses bois (cf. Figure 6) et ceux de Galliot du Pré (cf. Figure 5). Les différences que nous notons entre les deux bois sont suffisamment nombreuses pour que nous puissions affirmer qu'il ne s'agit pas de la même plaque, mais les ressemblances n'en restent pas moins troublantes : la posture, l'arrière-plan, même les vêtements du personnage de Célestine sont presque identiques, à croire que le graveur de l'un s'est appuyé sur la gravure de l'autre... Nous avons également fait remarquer un peu plus tôt qu'il était très rare pour Claude Nourry d'avoir recours à des illustrations<sup>144</sup> : il les réservait principalement aux romans de chevalerie. Il s'agit pourtant ici d'une tragicomédie : était-ce pour promouvoir son livre ou en

<sup>143</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Celestine en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvelleme[n]t translate d'italien en françoys*, op. cit.

<sup>144</sup> Cf. ii. Claude Nourry, p. 59



raison de la provenance du texte, l'Espagne étant très reconnue pour ses romans de chevalerie, que Nourry s'est lancé dans cette édition aussi imagée, nul ne saurait le dire. Toujours est-il que ses bois n'auront pas uniquement servi pour l'ouvrage de *La Célestine*, puisqu'il les réutilise en 1532 dans son édition de *Flammette*, un texte italien de Boccace traduit en français<sup>145</sup>.

L'état des bois nous permet ici de prouver que l'édition du texte espagnol est antérieure à celle du texte italien. En effet, les imperfections sont plus nombreuses sur la représentation de Flammette (cf. Figure 8) que sur celle de Mélibée (cf. Figure 7) : les traits sont plus effacés, la gouttière est plus abîmée, certains points noirs sur le dessin démontrent la présence de vers xylophages ayant attaqué la plaque. Nous avons encadré sur la page de titre de *Flammette* les quelques parties altérées qui révèlent la postériorité de l'ouvrage par rapport à *La Célestine*, toutefois un examen matériel plus approfondi nous permettrait sûrement de remarquer davantage de dégradation.



Figure 7 - Bois Acte 1, *La Célestine*, 1529, Claude Nourry



Figure 8 - Bois Page de titre, *Flammette*, 1532, Claude Nourry

<sup>145</sup> BOCCACE (1313-1375), *Flammette* (de J. Boccace), *complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile, translattée d'italien en vulgaire françoys. On les vend à Lyon, par Claude Nourry dict le Prince près Nostre-Dame de Confort.* - « A la fin » : *Nouvellement imprimée à Lyon, par Claude Nourry dict le Prince, près Nostre-Dame de Confort, 1532, Lyon, Claude Nourry, 1532.*

Dans les deux éditions que nous avons présentées, l'illustration occupe une place fondamentale : elles sont très nombreuses, et chacune a sa particularité puisque qu'elles représentent à chaque fois des personnages différents. Cette volonté éditoriale de faciliter la lecture et la compréhension du texte témoigne de l'intérêt que l'éditeur portait à cet ouvrage. Si *La Célestine* n'était pas encore connue du grand public, elle restait un monument littéraire révolutionnaire pour la littérature espagnole, de sorte qu'elle représentait un investissement de taille pour l'éditeur français souhaitant diffuser l'écrit hispanique en France. À mi-chemin entre le roman et le théâtre, *La Célestine* bénéficie donc d'une réflexion éditoriale très importante, et d'une prise de risque de la part des éditeurs qui ne cherchent pas forcément à rentabiliser le papier en le recouvrant de texte, mais bien à faire de leur ouvrage un objet éditorial unique et esthétique. Cependant, la mise en valeur d'un ouvrage ne s'arrête pas à ses illustrations : entre les ornements, les frises et les lettrines, nombreux sont les éléments auxquels l'éditeur a recours pour valoriser son livre.

## 2. Les ornements

L'embellissement d'un ouvrage ne se limite pas à ses seules illustrations, et nombreux sont les éléments qui se mettent au service de la valorisation matérielle du texte : l'ornement devient un bien qui peut se commercialiser, notamment à partir du XVI<sup>e</sup> siècle alors que les bandeaux floraux se développent de plus en plus. De la frise au fleuron en passant par la lettrine, nous pouvons constater que les éditions de *La Célestine* regorgent d'éléments décoratifs visant à donner davantage d'étoffe au texte, des éléments que nous nous proposons d'étudier ici.

### *i. Bandeaux et frises*

Si Claude Nourry fait un travail éditorial considérable dans l'introduction de toutes ses illustrations, ce modèle ne sera pourtant pas suivi par l'éditeur Reinsart, qui a produit la première édition rouennaise de *La Célestine*<sup>146</sup>. Cependant, cette édition de 1598 n'est pas sans nouveautés : les frises que l'éditeur ajoute à son livre sont très nombreuses et témoignent d'un savoir-faire maîtrisé, puisque l'imprimeur

---

<sup>146</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, *op. cit.*

a eu recours à de nombreux éléments différents pour former une seule frise. Il est important de rappeler qu'une frise peut être composée d'une multitude de motifs, blocs individuels que l'imprimeur placent côte à côte pour former un ensemble harmonieux et artistique. Ce travail minutieux prouve encore une fois l'intérêt que l'éditeur portait à l'ouvrage : il souhaitait en faire une édition particulière, en la mettant en valeur non pas à travers des illustrations comme ses prédécesseurs, mais à travers d'autres éléments décoratifs. L'éditeur se lance alors dans une nouvelle manière d'éditer *La Célestine*, moins représentative et iconographique mais tout aussi soignée, d'autant plus qu'elle regorge de nombreuses autres initiatives, dont nous traiterons plus tard dans notre étude.

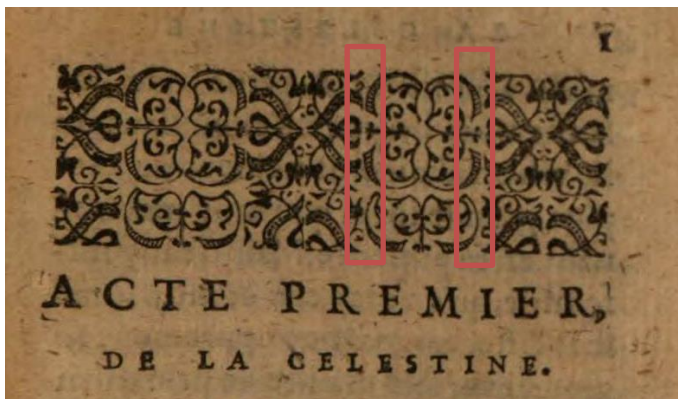


Figure 9 - Bandeau Acte 1, *La Célestine*, 1598, Reinsart

multitude de frises différentes à partir des mêmes blocs, qu'il plaçait différemment selon le résultat souhaité. Les blocs sont visibles grâce aux petits espaces blancs, entre chacun d'entre eux : nous en avons ici encadré certains, pour les mettre davantage en évidence.

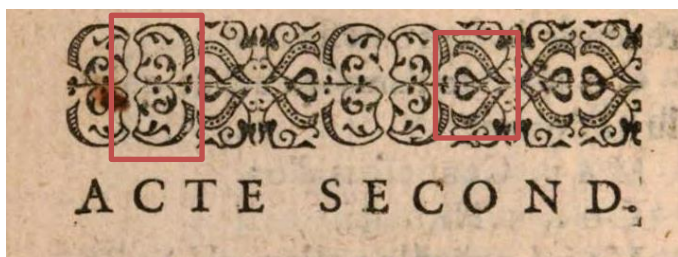


Figure 10 - Bandeau Acte 2, *La Célestine*, 1598, Reinsart

Dans ce second exemple issu de l'acte 2 de cette même édition (cf. Figure 10), on remarque que la bande est légèrement différente, mais que certains éléments semblent avoir été réutilisés pour former cette deuxième frise, éléments que nous avons encore une fois encadrés. Ces deux bandeaux nous permettent de comprendre que l'éditeur portait un intérêt particulier à son travail, puisque former des frises de ce genre, en modulant différents blocs ornementaux, demandait à la fois du temps et du savoir-faire : il fallait donc avoir recours à un imprimeur qualifié, mais aussi prendre

Sur l'image ci-contre, (cf. Figure 9) qui est le bandeau placé au-dessus de l'acte 1 de l'édition de Reinsart, on remarque bien les différents blocs qui ont composés la frise, une modularité qui permettait à l'imprimeur de constituer une

Dans ce second exemple issu de l'acte 2 de cette même édition (cf. Figure 10), on remarque que la bande est légèrement différente, mais que certains éléments semblent

conscience que ces bandeaux occuperaient une place conséquente qui ne serait donc pas allouée au texte en lui-même.

Un autre éditeur de *La Célestine* que nous pouvons citer serait Charles Osmont<sup>147</sup> : si nous ne possédons que très peu d'informations concernant cet éditeur parisien, nous avons déjà observé que son livre introduisait une grande nouveauté éditoriale puisqu'il est le premier à proposer la version bilingue du texte<sup>148</sup>. En outre, il semblerait que lui aussi se soit détourné des illustrations très fréquentes dans les éditions du XVI<sup>e</sup> siècle, pour se concentrer davantage sur les bandeaux et les frises. Là encore, ces bandeaux sont composés d'une multitude de blocs individuels que l'imprimeur a modulé pour en faire une frise nouvelle.



Figure 11 - Bandeau Ajout de l'auteur, *La Célestine*, 1633, Charles Osmont

La frise ci-contre (cf. Figure 11) est un exemple de cette modularité et de cette composition à partir de plusieurs blocs différents. De même que pour le cas des bandeaux dans l'édition de Reinsart, nous remarquons par les espaces blancs les différents blocs qui ont été assemblés pour former la frise finale. Les motifs sont toujours les mêmes, et on peut donc comprendre que l'imprimeur possédait plusieurs exemplaires du même bloc décoratif, ce qui pouvait lui permettre de composer des frises assez grandes.



Figure 12 - Bandeau Acte 1, *La Célestine*, 1633, Charles Osmont

Toutefois, Charles Osmont ne semble pas se limiter à des frises répétitives, puisqu'il a recours à l'acte 1 (cf. Figure 12) à une frise bien plus travaillée, plus détaillée, plus artistique. En effet, on remarque ici que le bandeau n'est pas composé de plusieurs éléments individuels, mais est un ensemble en soi, un bloc plus important que les autres, qui comporte des dessins plus précis : un angelot, des oiseaux, de la végétation, ... Dès le premier acte, l'éditeur a voulu rendre visible la valeur de son

<sup>147</sup> F. de ROJAS, *La Celestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernan Rojas, et traduite de nouveau en françois, op. cit.*

<sup>148</sup> Cf. Version bilingue, p. 67



ouvrage : s'il n'est pas aussi illustré que les éditions de Nourry ou de Galliot du Pré, il n'en reste pas moins très bien orné, par des frises toutes aussi variées que minutieuses, qui témoignent de l'attention qui a été portée à l'impression de ce texte.

De plus, il est important de noter que chaque acte est divisé en deux parties dans toutes les éditions de *La Célestine* : la première, très brève, est composée de la présentation des personnages qui seront présents, ainsi que d'un rapide résumé, un « argument » de ce qui va se dérouler ; la seconde est l'acte en soi, les répliques des personnages. Chacune de ces deux parties est, dans l'édition d'Osmont, précédée par une frise : l'argument débute par une frise répétitive à l'image de la figure 11, et l'acte en lui-même par une frise décorative plus artistique comme celle de la figure 12. Par conséquent, Charles Osmont perd une place réellement significative sur la page. Il ne cherche en réalité pas le gain d'espace pour y placer du texte, mais bien un rendu esthétique qui garantira la valeur matérielle de son ouvrage, à l'instar des précédents éditeurs qui ont pour cela eu recours aux illustrations.

Ces bandeaux et frises sont des éléments fréquemment utilisés par les éditeurs pour valoriser la matérialité de leur ouvrage : au-delà d'un texte, le livre est un objet éditorial qui doit se vendre et qu'il faut alors penser comme un bien à commercialiser, à diffuser, et donc à promouvoir. L'apparence d'un ouvrage est un atout non négligeable dans cette entreprise de promotion, et de nombreux autres éléments font également partie de ce travail.

## ii. Lettrines

Un autre de ces éléments qui peut garantir la mise en valeur d'un ouvrage est la présence de lettrines : placées au début d'un paragraphe, d'un chapitre, d'une page, ces lettres majuscules minutieusement décorées sont l'occasion pour l'imprimeur de démontrer son savoir-faire, puisqu'elles peuvent être gravées sur bois, peintes à la main ou imprimées en caractères mobiles. Ces repères visuels permettent de structurer la lecture du texte, mais ils peuvent aussi avoir un rôle décoratif voire narratif<sup>149</sup>. Dans le cas de nos éditions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles de *La Célestine*, ces lettrines sont utilisées très fréquemment, au début de l'argument de chaque acte par exemple. Il est toutefois intéressant de voir comment les éditeurs

---

<sup>149</sup> F. MARTIN, « Du caractère au livre, l'invention de la lettre ou la naissance de l'imprimerie, Exposition des livres anciens de 1470 à 1550 », Ville d'Arles, 2006

les utilisaient, comment elles évoluaient et ce qu'on peut tirer de cette évolution. Nous nous appuyerons ici sur les éditions de 1527 et 1529, de Galliot du Pré, Saint Denis et Claude Nourry.



Figure 13 - Lettrine Argument de toute l'œuvre, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

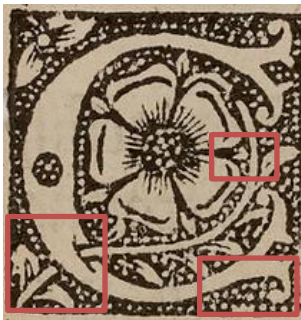


Figure 14 - Lettrine Argument de toute l'œuvre, *La Célestine*, 1529, Saint-Denis

Une première remarque que nous pourrions faire serait la ressemblance évidente qui existe entre les lettrines de Galliot du Pré et celles de Saint Denis, qui a produit l'édition de *La Célestine* à la fin de l'année 1529 à Paris<sup>150</sup>. En effet, l'édition postérieure de Saint Denis semble représenter exactement les mêmes lettrines, à la différence que le rendu paraît légèrement plus net, mais peut-être s'agit-t-il là uniquement d'une question de conservation des ouvrages. Nous remarquons dans cet exemple (cf. Figure 13) que la lettrine de Galliot du Pré, située au tout début du résumé général de l'œuvre, est composée d'un C majuscule, sur un fond noir tacheté de trous blancs, et au milieu duquel se trouve une fleur. Or, l'image suivante (cf. Figure 14) est tirée de l'édition de Saint-Denis, réalisée à Paris deux ans après celle de Galliot du Pré. Les éléments décoratifs sont absolument identiques : même fleur, mêmes points, même forme de lettre, on pourrait presque penser qu'il s'agit de la même lettrine, et peut-être est-ce justement le cas. De fait, Galliot du Pré édite *La Célestine* à la suite de sa collaboration avec Nicolas Cousteau, un imprimeur qui a souvent recours à des lettrines fleuries comme celles présentes dans le texte traduit de Rojas. Or, nous ne recensons pas d'autres éditions imprimées par Nicolas Cousteau après 1528, ce qui pourrait suggérer que ses lettrines et autres caractères auraient été vendus ou récupérés par un autre imprimeur ou éditeur pour sa propre activité. Cela semble cohérent quand on sait que l'édition de Saint-Denis est publiée en 1529 et à la vue des similitudes entre les deux éditions. Si l'impression de la lettrine paraît plus réussie car plus nette dans l'édition de 1529, on remarque toutefois une certaine dégradation du bois qui a été utilisé. En effet, nous avons ici encadré les quelques imperfections qui ne sont pas présentes dans l'ouvrage de

<sup>150</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'ytalien en françois*, Paris, Jean de Saint-Denis, 1529

Galliot du Pré, ce qui démontre là encore les conséquences des différentes utilisations et de l'usure par le temps qui attaque les plaques de bois et le matériel de l'imprimeur. Il est bien entendu évident que cette similitude puisse également être une simple coïncidence, et que les deux éditeurs aient fait appel au même fondeur de caractères pour constituer leur collection, toutefois ce lien nous a paru assez intéressant pour en émettre une hypothèse différente, bien que nous ne



Figure 15 - Lettrine Page de titre, *La Vie des troys Maries*, 1519, Claude Nourry

puissions pas la prouver : il faudrait pour cela des études complémentaires et plus approfondies concernant les collaborations de Nicolas Cousteau, et les fournisseurs de caractères des éditeurs parisiens.



Figure 16 - Lettrine Prologue, *La Célestine*, 1529, Claude Nourry

Nous pouvons également nous rapprocher des lettrines utilisées dans l'édition de Claude Nourry en 1529, qui ont la particularité de ne pas être fleuries comme dans la majorité des autres lettrines : Nourry, et son imprimeur, font le choix de lettrines davantage narratives, dans lesquelles on peut voir des personnages. Toutefois, ce choix relève davantage d'une évolution de la réflexion éditoriale de Claude Nourry, puisqu'en 1519, alors qu'il fait publier *La Vie des troys Maries, de leur mère, de leurs enfants, et de leurs maris*, de Jean de Venette et Jean Drouyn en 1519<sup>151</sup>, il a recours à des lettrines fleuries, plus



Figure 17 - Lettrine Acte 2, *La Célestine*, 1529, Claude Nourry

traditionnelles, comme on peut l'observer dans l'image ci-dessus (cf. Figure 15). Dix ans plus tard, alors qu'il publie *La Célestine*, il change radicalement de lettrines, et utilise alors des personnages, qui animent ces caractères artistiques : la lettrine devient presque narrative, à l'instar des nombreuses illustrations qu'il ajoute à son ouvrage. On remarque cette volonté éditoriale dès le prologue (cf. Figure 16), alors qu'un personnage semble s'adresser à deux

<sup>151</sup> J. DE VENETTE et J. DROUYN, *La Vie des troys Maries, de leur mère, de leurs enfans et de leurs maris*. [Composé en rime françoise par Jean de Venette et translaté de rime en prose par Jean Droyen.] Nouvellement corrigée par ung vénérable docteur en théologie, Lyon, Claude Nourry, 1519





Figure 18 - Lettrine Chapitre 2, *Flammette*, 1532, Claude Nourry

autres personnes qui l'écourent : s'agit-il là d'une mise de scène de Rojas s'adressant au lecteur, ou juste d'une coïncidence appropriée ? Cela reste à prouver, mais il est vrai que l'introduction des personnages jusque dans les lettres elles-mêmes tend à suggérer que le texte se met lui aussi au service de l'histoire, du récit. Nourry fait manifestement le choix de conserver ces lettrines narratives et animées puisqu'il les réutilise en 1532, alors qu'il publie *Flammette*<sup>152</sup>, que nous avons déjà citée précédemment. En effet, on peut remarquer dans les lettrines ci-contre (cf. Figure 18) que les quelques dégradations, notamment l'irrégularité des traits, prouvent l'antériorité de l'édition du texte espagnol (cf. Figure 17), mais elles n'en restent pas moins identiques, ce qui nous amène à penser que Nourry a utilisé les mêmes caractères dans ces deux œuvres. Cette similitude n'étant pas la première que nous remarquons, nous pouvons ici imaginer que les traductions relevaient, pour l'éditeur lyonnais, d'une réflexion éditoriale toute particulière.

Finalement, nous comprenons bien que le choix des lettrines peut également résulter d'une réflexion éditoriale importante : que la lettrine soit uniquement décorative ou bien narrative, l'éditeur peut y ajouter une signification particulière qui donnera de la valeur à son édition. Les cas des trois premiers éditeurs de *La Célestine* nous prouvent ici que la lettrine est au cœur d'une longue réflexion quant à la mise en page du texte : si elle peut occuper une place conséquente sur la page, elle ne peut pas non plus être supprimée, car elle est jugée trop importante pour la structure du texte mais également pour sa compréhension ou la mise en valeur esthétique de l'ouvrage. Cette multitude d'éléments décoratifs, qu'il s'agisse de frises, de bandeaux ou de lettrines, joue par conséquent un rôle majeur dans le livre si on le considère non seulement comme un objet éditorial mais également comme un objet d'art. Cette idée du livre comme objet artistique nous amène également à prendre conscience de la couleur et de sa place dans les éditions de *La Célestine* dont nous disposons.

---

<sup>152</sup> BOCCACE (1313 - 1375), *Flammette*, Lyon, Claude Nourry, 1532, *op cit.*

### 3. La couleur

La couleur est un élément qui semble avoir toujours appartenu au domaine du livre, puisqu'on en trouvait déjà dans les manuscrits bien avant l'impression à caractères mobiles de Gutenberg au XV<sup>e</sup> siècle. Alors qu'elle était ajoutée à la main avant 1450, elle est très facilement introduite dans les imprimés, notamment le rouge qui devient presque omniprésent dans les ouvrages, du moins sur les pages de titre, puisqu'on en trouve plus rarement dans le corps du texte à proprement parler.

La couleur témoigne en effet d'un investissement particulier de la part de l'éditeur et de l'imprimeur. Si elle n'est pas réellement chère, car la majorité du prix du livre est due au papier, elle nécessite plus de temps pour l'impression puisqu'il faut effectuer un double passage sous la presse. Au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les premières éditions des traductions françaises de *La Célestine* se développent, il est plus courant d'imprimer en premier lieu les mots ou passages en rouge, puis de couvrir cette première épreuve avec une frisquette afin de repasser la feuille sous la presse pour la compéter avec le texte en noir<sup>153</sup>, une technique qui demande du temps et du savoir-faire, d'autant plus qu'il faut ajouter à ces différents passages les illustrations dont nous avons fait mention plutôt dans notre étude<sup>154</sup>, qui impliquent de maîtriser parfaitement la presse. Martin-Dominique Fertel explique également dans sa *Science pratique de l'imprimerie*<sup>155</sup> que l'impression en couleur représente un coût double, raison pour laquelle elle tend à disparaître à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, une évolution de l'utilisation de la couleur dont sont justement représentatives nos éditions de *La Célestine*.



Figure 19 - Page de titre, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

<sup>153</sup> « Impressions en couleurs | Dominique Varry », s. d. (en ligne : <http://dominique-varry.enssib.fr/Impressions%20en%20couleurs> ; consulté le 11 mai 2021)

<sup>154</sup> Cf. Les illustrations, p. 70

<sup>155</sup> M.-D. FERTEL, *La science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très pratiques pour se perfectionner dans cet art*, s. l., Dominique-Martin Fertel, 1723, chap. IV

La première édition en 1527 de notre texte espagnol par Galliot du Pré démontre déjà la place de la couleur dans l'ouvrage : on en trouve sur la page de titre, mais aussi dans l'illustration qui est introduite sur cette même page. L'alternance entre les mots en rouge et les mots en noir (cf. Figure 19) implique une maîtrise parfaite de la presse et de la frisquette, même si on peut observer quelques petites erreurs et maladresses, que nous avons encadrées ici. On peut en effet voir les lettres noires superposer les lettres rouges, ce qui montre bien que la couleur rouge avait été



Figure 20 - Illustration Page de titre, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré

imprimée avant le texte noir. De même, on observe que le nom de Célestine a été ajouté en couleur directement dans le phylactère de l'illustration (cf. Figure 20) : cette modularité des noms permettait à l'éditeur de varier les représentations des personnages même s'il ne possédait pas beaucoup de plaques de bois.

L'utilisation de la couleur sur la page de titre est la même dans les deux éditions suivantes de *La Célestine* : qu'il s'agisse de Nourry ou de Saint-Denis, on remarque une alternance des mots en couleur ou en noir, ainsi que le nom du personnage de Célestine en couleur dans le phylactère. Cependant, la particularité de l'illustration de Claude Nourry tient au fait qu'il ajoute de la couleur dans l'image même, c'est-à-dire sur le vêtement du personnage<sup>156</sup>. En effet, nous remarquons que de la couleur a été placée directement sur le dessin : malgré une imprécision certaine, cette volonté éditoriale prouve là encore que Nourry voyait en son ouvrage un potentiel qu'il devait exploiter au maximum, et sa promotion devait par conséquent passer pas l'introduction de la couleur jusque dans le dessin.

En revanche, nous avons pu lire dans le chapitre IV de l'ouvrage de Dominique-Martin Fertel dédié à l'impression en couleur que celle-ci tend à disparaître petit-à-petit<sup>157</sup> : si la raison évoquée par l'auteur est le coût de cette entreprise, il est important de rappeler que l'édition connaît de nombreux bouleversements à la fin du XVII<sup>e</sup>, notamment avec l'arrivée progressive de la typographie romaine dans les ouvrages populaires, comment nous le verrons plus tard dans notre étude. Nous pouvons remarquer cette absence de couleur dans notre

<sup>156</sup> Cf. Annexe 4, p. 139

<sup>157</sup> M.-D. FERTEL, *La science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très pratiques pour se perfectionner dans cet art, op. cit.*, chap. IV

édition de Reinsart, en 1598<sup>158</sup>, qui n'introduit ni couleur ni illustration à son ouvrage, se contentant de bandeaux ou de fleurons comme nous l'avons vu précédemment<sup>159</sup>. De même, nous n'avons pu obtenir qu'une numérisation en noir et blanc de l'édition de Charles Osmont<sup>160</sup>, mais nous pouvons toutefois suggérer qu'elle est elle aussi dénuée de couleur, et que l'éditeur s'est également concentré sur les ornements. Plus de deux siècles plus tard, Edouard Pelletan, éditeur et imprimeur parisien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rédige sa *Deuxième lettre aux bibliophiles : du texte et du caractère typographique*, en 1896<sup>161</sup>, dans laquelle il décrit la couleur comme étant « un bariolage [qui] doit être sévèrement proscrit des ouvrages »<sup>162</sup>. Si la couleur disparaît au fur et à mesure des époques, c'est donc également une conséquence de l'évolution des mentalités, qui ne portent plus sur le rouge le même regard qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, comme le dit notamment Annie Renonciat : « C'est que la conquête du livre par la couleur, élective -et même sélective- privilégiant certains genres et publics, s'est heurtée aux mentalités »<sup>163</sup>. Edouard Pelletan semble donc condamner vivement la couleur alors qu'il affirme :

UN LIVRE EST DU NOIR SUR DU BLANC, (...) en ce sens que tous les livres, de tous les pays et de toutes les époques peuvent être ramenés à ce caractère primordial, pour ainsi dire schématique, d'être *du noir sur du blanc*<sup>164</sup>.

L'utilisation de la couleur dans les imprimés tend donc à évoluer en raison de nombreux facteurs : gain de temps, d'argent, évolution des mentalités, tous ces éléments amènent peu à peu l'éditeur à s'éloigner de la couleur pour ne se concentrer que sur les ornements comme les fleurons. De l'illustration à la couleur, des frises aux marques de libraires, les détails permettant à l'éditeur de valoriser son ouvrage et sa matérialité sont nombreux et en constante évolution : la réflexion éditoriale n'est pas une pensée figée, elle s'adapte aux époques, aux besoins, aux attentes du lecteur. Si la traduction est un texte, un travail linguistique, elle devient aussi un objet visant à être commercialisé, et dont il faut promouvoir à la fois le contenu et

---

<sup>158</sup> F. de ROJAS, *La Celestine*, op. cit.

<sup>159</sup> Cf. i. Bandeaux et frises, p. 74

<sup>160</sup> F. de ROJAS, *La Celestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en françois*, op. cit.

<sup>161</sup> É. (1854-1912) PELLETAN, *Deuxième lettre aux bibliophiles : du texte et du caractère typographique*, Paris, 1896

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>163</sup> A. RENONCIAT, «Les couleurs de l'édition au XIX<sup>e</sup> siècle: «Spectaculum horribile visu »?», *Romantisme*, n°157, n° 3, Armand Colin, 8 octobre 2012, p. 33

<sup>164</sup> É. (1854-1912) PELLETAN, *Deuxième lettre aux bibliophiles*, op. cit., p. 13

le contenant, de sorte que tous les composants de l'ouvrage sont au cœur d'une réflexion plus profonde, à mi-chemin entre l'édition et le commerce.

Éditer un ouvrage représente une prise de risque de la part de l'éditeur : savoir qui présenter, quelle place laisser aux différents acteurs du texte, comment mettre en valeur ces acteurs, comment valoriser l'objet « livre », autant de questionnements qu'il revient à l'éditeur de traiter et qui révèlent l'intérêt que cet éditeur porte à son ouvrage. En outre, si les différentes éditions de *La Célestine* semblent s'inscrire dans les traditions éditoriales françaises, nous avons pu remarquer quelques traitements particuliers, comme les nombreuses illustrations dans le livre de Claude Nourry, qui nous permettent de suggérer que le texte de Rojas avait pu, du moins à une certaine époque, être considéré comme un ouvrage nécessitant un regard nouveau et distinctif. Au-delà du texte, l'objet entraîne donc une réflexion éditoriale nouvelle, dont nous nous proposons maintenant d'étudier la mise en œuvre : l'impression de ces éditions de *La Célestine*. Entre nouveautés et erreurs, oublis et ajouts, les quelques exemplaires qui sont à notre disposition nous permettent de comprendre comment l'imprimeur travaillait, et comment ces ouvrages ont été matériellement constitués.

### III. IMPRIMER LA CELESTINE

---

Si *La Célestine* connaît de grandes mises à jour en Espagne, des ajouts, des modifications, des censures, il semblerait que sa version française ait connu elle aussi de nombreuses rééditions qui témoignent d'une évolution dans sa forme même, dans sa matérialité, et qui révèlent une volonté de la part des imprimeurs et des éditeurs d'actualiser cette œuvre étrangère et de l'adapter aux modalités et aux lecteurs français. Qu'il s'agisse de la forme théâtrale de l'œuvre, de sa typographie, de la couleur, du format voire des iconographies qui la composent, *La Célestine* ne cesse d'évoluer entre 1527, date de sa première édition française par Galliot du Pré<sup>165</sup>, et 2006, avec la dernière traduction proposée par Aline Schulman, publiée aux éditions Fayard<sup>166</sup>. L'intérêt est donc de voir quelles sont ces évolutions matérielles, afin de révéler la place de l'imprimeur dans ce travail de traduction. Si les choix de l'éditeur sont essentiels à la diffusion de l'œuvre, l'imprimeur joue quant à lui un rôle primordial dans sa réalisation, et c'est donc sur le papier qu'on remarque son travail: il s'agira alors de mettre en lumière les évolutions matérielles marquantes des différents exemplaires qui sont à notre disposition, afin de comprendre comment l'imprimeur les a travaillés, de soulever ses erreurs, ses initiatives, ses oublis, autant d'évolutions qui témoignent elles aussi de l'importance de *La Célestine* dans le domaine français du livre.

Une présentation préalable de notre corpus nous invitera ainsi à nous arrêter sur un premier aspect déterminant des impressions de *La Célestine* : sa forme, en tant qu'objet et en tant que texte. D'un genre nouveau en Espagne et dans le reste de l'Europe, sa traduction matérielle n'en est que plus complexe et problématique, de sorte que la présentation du texte et son organisation sur la page se doivent d'être fidèles à cette nouveauté littéraire. Cette étude de la forme du texte nous permettra également de travailler sur la forme de l'ouvrage en lui-même, notamment sur les erreurs que les imprimeurs ou les relieurs ont pu commettre en reliant les pages. Nous nous attacherons finalement à présenter l'évolution des impressions d'un point de vue plus technique, en abordant la question de la typographie et des caractères,

---

<sup>165</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>166</sup> F. de ROJAS, *La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, A. Schulman (trad.), Fayard, s. 1., 2006



dans le but de reconstituer le travail de l'imprimeur et de comprendre l'évolution matérielle de cette entreprise.

## A. PRESENTATION DU CORPUS

Si la linguistique évolue sans cesse entre la première et la dernière traduction de *La Célestine*, la matérialité de notre ouvrage quant à elle ne connaît plus de modification marquante à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il faut aussi prendre en compte le fait que toutes les éditions de ces époques ne sont pas disponibles, de sorte que nous proposons de restreindre notre corpus d'étude aux éditions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>, qui nous permettent davantage de démontrer les évolutions matérielles qu'a connu l'œuvre. À partir des ouvrages disponibles dans les bibliothèques numériques de la Bibliothèque nationale de France, la British Library et la Bayerische Staatsbibliothek, ou encore de ceux conservés dans les bibliothèques universitaires comme celle de Toulouse ou dans les Archives de Lyon, nous avons pu reconstituer, si ce n'est la totalité, du moins une partie du parcours de *La Célestine*, que nous nous proposons de présenter ici. Bien qu'un grand nombre des informations dont nous allons faire état ci-dessous aient déjà été mentionné, il nous semble important de rappeler quelques données essentielles afin de correctement situer et justifier notre cadre de recherche.

*La Célestine* est connue en premier lieu sur le territoire français grâce à une première édition de Galliot du Pré<sup>167</sup>, datée de 1527<sup>168</sup>. Pour cet ouvrage, Galliot du Pré bénéficie d'un privilège du Roi de deux ans, signé par A. de la Barre<sup>169</sup>, durant lequel il est le seul à pouvoir l'imprimer, privilège qui révèle d'emblée la potentielle valeur donnée à cette œuvre. Il semblerait que l'éditeur ait rapidement compris que si *La Célestine* avait révolutionné le genre littéraire en Espagne, il pourrait en être de même dans le domaine littéraire français, de sorte qu'il s'attache à la présenter du mieux possible.

Imprimée chez Nicolas Cousteau, à Paris, cette traduction est anonyme et s'appuie en partie sur la traduction italienne qu'en fait Alfonso de Ordoñez en 1506,

---

<sup>167</sup> Cf. i. Galliot du Pré. Galliot du Pré, p. 57

<sup>168</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>169</sup> Cf. Figure 1 - Privilège du roi, *La Célestine*, 1527, Galliot du Pré, p. 46



un fait peu étonnant si l'on considère que les principales langues sources à cette époque étaient le latin, le grec et l'italien. Il est donc normal que l'italien ait été une langue intermédiaire entre l'espagnol et le français, et nous avons vu plus tôt que la mention du nom du traducteur pouvait résulter d'un choix éditorial calculé<sup>170</sup>. D'un point de vue matériel, cette édition nous apporte, comme nous l'avons déjà fait remarquer, de nombreuses informations intéressantes qui témoignent de l'attention portée à cette œuvre par l'éditeur et l'imprimeur : couleur, taille des caractères, illustrations, lettrines<sup>171</sup>, etc.

Alors que se termine le privilège de Galliot du Pré, deux nouvelles éditions sont imprimées en 1529, à quelques mois d'intervalles, et chacune de ces éditions sont révélatrices de la place de l'œuvre dans le domaine du livre en France. La première d'entre elles est celle de l'éditeur Claude Nourry<sup>172</sup>, implanté à Lyon, qui réalise donc la première édition de l'œuvre en dehors de Paris : rien d'étonnant quand on sait que Lyon était un centre de production de livres parmi les plus grands d'Europe, en plus d'être un carrefour commercial important. Cette édition, très travaillée, semble reprendre la traduction anonyme de Galliot du Pré, sans toutefois bénéficier d'un privilège royal. L'éditeur n'a pas non plus jugé nécessaire d'inclure un prologue, de sorte que l'œuvre commence directement après la page de titre. Là encore, les récurrentes lettrines et images témoignent de la valeur que semblait déjà avoir *La Célestine* dans le domaine littéraire français, d'autant plus que Nourry est un éditeur connu pour son souci d'économie, et donc sa préférence marquée pour les petits formats sans images.

Cette même année, une troisième édition est publiée, à Paris, par l'éditeur Jean de Saint-Denis<sup>173</sup>, une édition qui semble à première vue de bien moins bonne qualité que les précédentes. Pourtant l'éditeur paraît vouloir justifier le prix élevé de cette édition sur la deuxième de couverture<sup>174</sup> : les nombreuses images, la typographie et la qualité de l'ouvrage semblerait être gage de qualité. Or, cette note comporte bon nombre d'erreurs, à commencer par le nom de l'auteur : si l'éditeur indique qu'il s'agit d'Alfonso de Ordoñez, nous avons vu qu'il n'était en réalité que le responsable

---

<sup>170</sup> Cf. Traducteurs, p. 52

<sup>171</sup> Cf. C. Au-delà de l'objet textuel : la mise en valeur esthétique, p. 69

<sup>172</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvelleme[n]t translate d'italien en françoys*, op. cit.

<sup>173</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'italien en françois*, op. cit.

<sup>174</sup> Cf. Annexe 6, p. 141

de sa traduction italienne sur laquelle s'appuie la traduction française, alors que l'auteur, malgré les nombreuses polémiques quant à son identité, est Fernando de Rojas<sup>175</sup>. Ces deux éditions très différentes nous invitent donc à nous interroger sur les raisons qui entraînent de telles variations à quelques mois de production d'écart.

L'évolution matérielle de *La Célestine* ne peut être étudiée sans prendre en compte la première édition réalisée à Rouen par l'éditeur Reinsart<sup>176</sup>. En effet, cette édition marque un tournant dans la matérialité de cette traduction puisqu'elle est, du moins d'après les exemplaires dont nous disposons, la première dans laquelle on remarque le passage de la typographie gothique à la typographie romaine. Cette évolution, en plus de toutes les autres que nous étudierons, révèle là encore la place non négligeable qu'occupait *La Célestine* dans le domaine éditorial, d'autant plus qu'elle semble s'imposer sur un territoire toujours plus vaste entre Lyon, Paris et Rouen. Il est toutefois important de rappeler que cette édition ne s'appuie pas, comme les précédentes, sur la traduction anonyme de Galliot du Pré, mais sur la traduction proposée par Jacques de Lavardin<sup>177</sup> dans l'édition de 1578, produite à Paris par l'éditeur Nicolas Bonfons<sup>178</sup>, traduction qui sera utilisée jusqu'en 1633 avec la nouvelle édition de Charles Osmont, dont le traducteur reste anonyme. En revanche, aucun exemplaire de cette édition de 1578 n'étant disponible dans les bibliothèques numériques, nous ne pourrions pas en faire une étude spécifique, d'autant plus que sa particularité tiendrait davantage de la linguistique que de la matérialité. Il aurait cependant été judicieux d'analyser la manière dont ce nouveau traducteur est présenté dans sa première publication. Nous l'avons déjà vu plus tôt dans cette étude, mais il est intéressant de voir que cette édition de 1598 permet au traducteur de s'exprimer à travers un « épître » mis en valeur par une frise, à la suite de la page de titre<sup>179</sup>. Certains aspects pourraient aussi être relevés, comme la volonté de Jacques de Lavardin de traduire les noms des personnages, mais encore une fois, il s'agirait ici davantage de considérations linguistiques et de questions de traductologie qui peuvent encore faire débat aujourd'hui.

---

<sup>175</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit., p. 28

<sup>176</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, op. cit.

<sup>177</sup> Cf. Traduire *La Célestine*, p. 25, §2

<sup>178</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS et J. (1522?-1560) A. du texte DU BELLAY, *La Célestine, fidèlement repurgée et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin, ... Tragicomédie jadis espagnole, composée [par F. de Rojas]... Plus la Courtizanne de Joachim Du Bellay [et l'Elégie sur la Célestine de J. de Lavardin, par Florent Chrestien]*, J. de Lavardin (trad.), Paris, Nicolas Bonfons, 1578

<sup>179</sup> Cf. Traducteurs, p. 52

Nous finirons ce corpus par l'édition de Charles Osmont, datant de 1633<sup>180</sup>, qui sera publiée une seconde fois en 1644 par le même éditeur. Cet ouvrage représente lui aussi une avancée déterminante dans l'étude de *La Célestine*, puisqu'il est le premier, à notre connaissance, à proposer une version bilingue du texte, comme nous l'avons vu précédemment<sup>181</sup>. En outre, le soin porté à l'édition, avec l'usage d'une typographie en italique par exemple, démontre la valeur que semblait représenter cette traduction. Elle est également la seule édition, avec celle de 1644, qui sera publiée au cours du XVII<sup>e</sup>, et il faudra ensuite attendre l'édition citée plus haut de Charles Gosselin publiée au milieu du XIX<sup>e</sup>.

Les quelques observations que nous proposerons s'appuient sur ces cinq éditions dont nous disposons : rappelons toutefois qu'une édition peut proposer une multitude d'exemplaires différents. Il serait donc nécessaire, pour approfondir ce sujet, de comparer ces exemplaires entre eux, afin de vérifier nos hypothèses. Nous n'avons toutefois pas été en mesure de trouver d'autres exemplaires de nos éditions ; il faudrait pour cela aller au-delà des ressources numériques et nous rendre directement dans les bibliothèques. Nous pourrions notamment trouver des exemplaires de l'édition de Reinsart à la British Library, à la Bibliothèque de l'Institut de France, ou encore dans la Bayerische Staatsbibliothek, qui possède l'exemplaire sur lequel nous nous sommes appuyés pour notre étude. En ce qui concerne l'édition de Charles Osmont, nous pourrions en trouver des exemplaires à la Bibliothèque nationale de France, à la Bodleian Library, la British Library, dans la Médiathèque José Cabanis à Toulouse ou encore à Aix en Provence, dans la Bibliothèque Méjanes. Notons également que les exemplaires des éditions que nous avons sélectionnées ne sont bien évidemment pas les seuls de ces deux siècles sur lesquels nous avons centré notre étude : leur numérisation rendait leur étude plus pratique, raison pour laquelle nous les avons choisis.

Ces cinq éditions représenteront donc le support matériel sur lequel nous nous appuyerons dans notre étude. Choisies à la fois pour leur disponibilité et les évolutions qu'elles nous permettent de mettre en évidence, nous tâcherons d'en énumérer les principales caractéristiques, les erreurs et les nouveautés, autant d'informations qui nous amèneront à émettre des suppositions et hypothèses

---

<sup>180</sup> F. de ROJAS, *La Célestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en français, op. cit.*

<sup>181</sup> Cf. Version bilingue, p. 67

relatives au processus de création de ces ouvrages. Nous entamerons donc cet examen par une analyse de la forme de ces livres : de l'exemplaire au texte, nous pouvons observer une évolution matérielle qui peut être due à la fois aux habitudes éditoriales de l'époque et au travail de l'imprimeur.

## **B. ÉVOLUTION DE LA FORME : DE L'OUVRAGE AU TEXTE**

*La Célestine*, par son ambiguïté littéraire et son origine espagnole, représente un défi matériel pour les éditeurs et imprimeurs français. Il s'agit de savoir quel modèle suivre : le modèle français ? Le modèle espagnol ? Les règles d'impression d'un roman ? D'une pièce de théâtre ? À mi-chemin entre plusieurs genres, entre plusieurs frontières et entre plusieurs époques, la forme matérielle de notre ouvrage espagnol ne cesse d'évoluer, une évolution d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas forcément le résultat de la volonté d'un éditeur, puisqu'elle peut aussi être la conséquence d'une erreur d'impression, d'une faute, ou d'une incompréhension entre éditeur et imprimeur. Nous proposons donc ici d'étudier ces quelques évolutions matérielles sous les prismes de l'ouvrage en lui-même et de la mise en page du texte. Il s'agira alors de nous intéresser au processus de mise en page du texte espagnol et des enjeux et problématiques qu'il entraîne, pour finalement nous pencher sur les quelques erreurs des imprimeurs ou des relieurs qui nous permettent de comprendre l'entreprise de création d'un livre.

### **1. *La Célestine* : une forme théâtrale complexe**

Si *La Célestine* est considérée par Alfred Germond de Lavigne comme étant un « demi-drame et demi-roman »<sup>182</sup>, c'est parce que sa forme en tant que genre littéraire continue, encore aujourd'hui, d'interroger les chercheurs et historiens. Alors que sa présentation sur la page la relie au théâtre, sa mise en scène reste un défi pour les dramaturges. Les nombreuses adaptations théâtrales et cinématographiques qui en ont été faites prouvent la complexité de ce projet et nous amènent à nous demander comment la forme d'une telle œuvre a évolué entre l'Espagne et la France, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles. Pour répondre à ce

---

<sup>182</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, op. cit., p. 8

problème, nous proposons ici de nous intéresser aux enjeux que représente ce théâtre écrit qu'est *La Célestine*, alors que ce genre a initialement pour but d'être joué. Nous nous attacherons par la suite à analyser plus en profondeur la matérialité de cette forme théâtrale ambiguë et sa mise en page dans les éditions françaises afin de comprendre ses évolutions. Nous nous appuyerons pour ce faire sur les travaux de Larry Norman, Philippe Desan et Richard Strier, qui rédigent en 2002 leur ouvrage *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*<sup>183</sup>. Nous avons pu constater au fil de nos recherches la rareté des travaux concernant les modalités d'impression du théâtre : s'agit-il d'un manque d'intérêt ou d'un manque d'informations pour approfondir ce sujet ? Toujours est-il que cet ouvrage, écrit avec la collaboration de plusieurs chercheurs reconnus comme Roger Chartier, nous a permis de comprendre les grandes lignes de la particularité que représentait l'impression du texte théâtral, et les débats que ces impressions entraînaient.

### *i. Imprimer le théâtre : contradiction ou originalité ?*

Il n'est pas dans mes habitudes, contrairement à d'autres hommes (Lecteurs courtois), de soumettre mes pièces à l'impression : Cette décision, que certains attribueront à ma propre incompetence et que je ferais bien d'approuver eu égard à leur sévère censure, n'est qu'une tentative pour échapper à ceux qui m'accusent de faiblesse et mettent en péril mon honnêteté : Car bien que certains aient pratiqué par deux fois la vente du fruit de leur labeur, à la scène tout d'abord, puis à la presse ; je me proclame, pour ma part, fidèle à la première, et jamais coupable de la seconde. Cependant, certaines de mes pièces sont (sans que je ne le sache ni l'approuve) accidentellement tombées dans les mains des imprimeurs, et ont été de cette façon si altérées et mutilées « copiées uniquement par l'oreille » que je me suis montré incapable de les reconnaître et honteux de les récuser<sup>184</sup>.

Dans l'avertissement « Au lecteur » de sa pièce *The Rape of Lucrece*, Thomas Heywood nous révèle une opposition frappante entre deux sortes de théâtre : le théâtre écrit et le théâtre joué. Dans le cas du dramaturge anglais, il apparaît clair que le théâtre écrit semble être le meilleur moyen pour dénaturer une pièce, raison pour laquelle il renonce à faire publier ses œuvres. En revanche, cet extrait nous permet aussi de comprendre que si deux types de théâtres existaient aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, alors il existait aussi deux manières de faire ce théâtre, de le diffuser,

---

<sup>183</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Fasano, Schena [u.a.], 2002

<sup>184</sup> T. HEYWOOD, *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, Londres, J. Pearson, 1874, vol. V, p. 163

le partager : l'écrit et l'oral, chacun obligeant le dramaturge ou l'éditeur à penser concrètement sa transcription. Le théâtre est en effet porteur d'une particularité importante, puisqu'il est destiné à être joué, il met en scène des comédiens dans un spectacle regardé, écouté, applaudi par un spectateur. Nous pouvons ici citer les propos de Christian Biet :

Très tôt donc, le théâtre est à la fois, mais séparément, un texte oral et un texte écrit et publié, et l'un et l'autre ni ne doivent ni ne peuvent se lire, se représenter ou s'interpréter de la même manière<sup>185</sup>.

De cette manière, nous comprenons que la retranscription écrite d'un art oral doit faire l'objet d'une réflexion et d'une politique éditoriale particulière : comme pour tout genre littéraire, le théâtre doit être pensé selon des modalités d'édition et d'écriture nouvelles afin de transmettre au mieux son oralité initiale. Or, c'est justement cette transcription écrite qui semble être dénoncée par Thomas Heywood, car elle apparaît comme une altération de son œuvre. Lope de Vega lui aussi critiquera, dans sa comédie *La Arcadia*, publiée en 1620, ces éditions frauduleuses réalisées sans l'accord du dramaturge. L'écrivain espagnol ira même jusqu'à qualifier ces éditeurs et imprimeurs de « voleurs »<sup>186</sup>, usurpateurs à l'origine des mutilations qui détruisent la pièce.

Il est en effet important de préciser que ces éditions théâtrales étaient souvent le fruit d'une initiative individuelle de la part d'un éditeur ou d'un imprimeur, sans que le dramaturge n'ait donné son accord pour une telle entreprise. Par conséquent, ces éditions pirates représentent aujourd'hui un défi pour les chercheurs qui souhaiteraient identifier les personnes à l'origine de ces ouvrages, leurs noms n'étant que rarement mentionnés justement pour éviter une poursuite de la part des autorités ou des écrivains<sup>187</sup>. En France, c'est Molière qui sera lui-aussi affecté par ces éditions pirates, publiées notamment par Jean Ribou, son éditeur. En effet, nombreuses furent les querelles qui opposèrent les deux hommes, avant que l'éditeur parisien ne finisse par contraindre Molière à faire imprimer ses œuvres<sup>188</sup>. Nous pouvons ici citer les propos de l'écrivain dans sa préface des *Précieuses ridicules* :

---

<sup>185</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur, op. cit.*, p. 55

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>188</sup> A. RIFFAUD, « Jean Ribou, le libraire éditeur de Molière », vol. 10, 2014, p. 315-363

C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là<sup>189</sup>.

Cette tentative d'impression des *Précieuses ridicules* aboutira finalement sur un échec puisque Guillaume de Luynes prend connaissance de l'entreprise et devance Jean Ribou en obtenant un privilège de cinq ans pour la publication de l'œuvre de Molière<sup>190</sup>. L'éditeur et libraire persiste cependant sur cette voie des éditions pirates, et fait publier en 1669 une édition de *Georges Dandin*, là encore sans l'aval du dramaturge, ce qui lui vaudra une condamnation de la part des autorités<sup>191</sup>. Il finira toutefois par collaborer avec Molière après de nombreuses requêtes, et malgré les réticences de ce dernier à publier ses textes. Il est également important de rappeler que le recours aux éditions pirates représentait aussi un avantage financier : puisqu'illicites, les éditeurs ne se lançaient pas dans un travail de longue haleine et coûteux. Les ouvrages non autorisés étaient donc souvent bien moins chers que les versions autorisées en raison de la médiocrité de la qualité du papier et de l'impression. Si nous reprenons l'exemple de l'impression de *Georges Dandin* par Jean Ribou, nous pouvons souligner les nombreuses incohérences typographiques, les oublis et les erreurs, ou encore la rareté des indications scéniques<sup>192</sup>, autant d'imperfections qui rendaient l'ouvrage difficile à lire et à comprendre.

Un autre aspect qu'il convient de soulever dans cette opposition entre le théâtre écrit et le théâtre joué tient à la difficile retranscription à l'écrit du jeu scénique. En effet, le théâtre est un art de l'oralité dont la mise à l'écrit peut entraîner des variations dans la représentation que s'en fait le lecteur, alors que le spectateur se contente de s'appuyer sur le jeu des comédiens :

La lecture, qui suppose qu'on soit idéalement assis, calme, raisonnable en un mot, semble ainsi cadenciser le texte, le tirer dans le sens de l'attente axiologique des théoriciens, ou dans le moule imposé des dogmes et des certitudes morales et politiques<sup>193</sup>.

Christian Biet décrit ici la lecture comme une forme de prison qui bloque la représentation et empêche le véritable épanouissement de l'œuvre. Pour pallier ce

---

<sup>189</sup> MOLIERE, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1966, p. 100

<sup>190</sup> A. RIFFAUD, « Jean Ribou, le libraire éditeur de Molière », *op. cit.*

<sup>191</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur*, *op. cit.*, p. 35

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 56



genre de problèmes, de nouvelles manières d'écrire le théâtre apparaissent, notamment les didascalies<sup>194</sup>, dont le rôle primordial permet de rendre compte, dans le texte, du jeu scénique afin que le lecteur puisse lui aussi se représenter le plus justement possible la pièce. Transcription textuelle d'un jeu visuel, ces didascalies supposent que l'auteur peut s'adresser directement au lecteur et au comédien, qui lisent tous deux le même texte. Seul le spectateur s'appuie donc sur la représentation scénique, alors que les deux autres se l'imaginent ou la jouent. Christian Biet va même jusqu'à supposer que cette interaction entre écrit et oral pourrait participer au succès d'une œuvre :

On pourrait dire que le théâtre ne peut être exactement fixé ni dans le jeu, ni par l'écriture, ni, évidemment, lors de la réception. Car le théâtre est aussi la fragilité de l'instant vécu, une sorte d'hyper-oralité dont les codifications scéniques, écrites ou imprimées, ne sauront jamais totalement rendre compte, ni tout à fait fixer. (...) On peut même affirmer que c'est par un jeu entre la pratique de représentation et la pratique de lecture que, souvent, le théâtre s'illustre et impose son divertissement en même temps que son irréductible ambiguïté<sup>195</sup>.

Entendons par là que le théâtre n'est ni un art de l'oralité, ni un art de l'écrit, mais qu'il se situe à mi-chemin entre les deux, ce qui implique obligatoirement de nouveaux enjeux éditoriaux quant à la mise en page de cette « irréductible ambiguïté <sup>196</sup>». De la typographie à l'organisation du texte sur la page, le théâtre semble donc être au cœur d'une réflexion qui dépasse largement le cadre de la simple littérature, puisque même dans sa matérialité il apparaît porteur de nouveaux défis auxquels tentent de répondre les écrivains : « Par la ponctuation et la disposition graphique des textes sur la page, les auteurs prévoient aussi (...) les effets et les modulations vocales qu'il est nécessaire d'adopter pour la lecture, la déclamation, ou la représentation de leurs ouvrages <sup>197</sup>». Nous devons alors comprendre le théâtre comme un ensemble, un tout qui englobe texte et parole, scène et livre, spectateur et lecteur. Alors que Giovanni Dotoli décrit « le texte de la pièce [comme n'étant] qu'un des éléments qui la constituent <sup>198</sup>», Laurence Giavarini quant à elle affirme : « Le livre ne fait exister le théâtre pour le lecteur que par rapport au manque qui le

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 65-66

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 275

définit et qui instaure la lecture comme une dynamique « négative »<sup>199</sup>. Bien que ces deux avis s’opposent, nous pouvons toutefois souligner l’intérêt que représente le texte pour la pérennité de l’œuvre, ainsi que pour le lecteur qui peut par conséquent le penser, et réfléchir plus sérieusement à sa portée.

Par conséquent, nous comprenons à la suite de ces quelques recherches que le théâtre est un genre littéraire au cœur d’une importante réflexion éditoriale et dramaturgique : de la représentation à l’impression, il tend à soulever de nombreuses questions concernant la légitimité des écrits, la forme de ceux-ci, et la place du lecteur entre l’auteur, le spectateur et le comédien. S’il est à mi-chemin entre plusieurs genres, et porteur d’autant de questionnements, nous pouvons alors supposer qu’il est un genre du tout, un pont entre plusieurs manières d’écrire, comme le précise encore une fois Christian Biet : « Le théâtre est un art oral *et* écrit, un art qui doit être entendu, vu *et* lu<sup>200</sup> ». Face à toutes ses interrogations, il est naturel de se demander quelle place pourrait occuper une transcription écrite de *La Célestine*, dont le genre n’est alors toujours pas déterminé. Alors que le théâtre soulève des enjeux éditoriaux et dramaturgiques importants aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nous nous proposons ici d’observer concrètement comment notre œuvre a été mise en forme dans les éditions que nous avons choisies<sup>201</sup>.

## ***ii. La Célestine : la matérialité au service d’une ambiguïté littéraire***

L’impression de *La Célestine* semble entraîner de nombreuses interrogations, puisque l’œuvre est elle-même à mi-chemin entre plusieurs genres littéraires : il est donc naturel que sa transcription matérielle soit plus complexe que des œuvres dont le genre est parfaitement défini. Par conséquent, nous proposons ici d’étudier les quelques éditions dont nous disposons sous le prisme du genre théâtral, afin de rendre compte des évolutions qu’a connu l’œuvre, sa forme et sa mise en page.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 244

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>201</sup> Cf. A. Présentation du corpus, p. 86

## De l'illustration à l'adaptation

Tout d'abord, nous pouvons nous intéresser à la place des images dans ces éditions : si nous avons déjà observé qu'elles étaient souvent très nombreuses<sup>202</sup>, notamment dans les éditions de Galliot du Pré<sup>203</sup> ou Claude Nourry<sup>204</sup>, il est important de rappeler que jusque dans les années 1630, il était assez rare d'introduire des illustrations dans les pièces de théâtres. En effet, on pouvait généralement remarquer une illustration en frontispice de l'ouvrage, qui tenait le rôle de « fonction introductive<sup>205</sup> » permettant d'attirer le regard des acheteurs. Or, nos éditions de *La Célestine* regorgent quant à elles de nombreuses illustrations en tout genre : des bandeaux aux images, l'aspect esthétique est particulièrement soigné, ce qui nous amène à nous interroger sur la particularité que semble représenter notre ouvrage. C'est Michael Hawcroft cette fois qui traite de cette question des illustrations dans le livre de Larry Norman, alors qu'il fait remarquer que même si de nombreuses recherches ont été réalisées à propos du rapport entre représentation et théâtre écrit, ces recherches n'incluent que rarement les illustrations et leurs places dans les ouvrages<sup>206</sup>. Il explique :

On considère souvent les textes dramatiques comme des partitions qu'il faut interpréter sur scène. En un sens, l'analogie est exacte, mais elle ne rend pas justice à leur statut de livres imprimés (...). Il est donc normal d'étudier les pièces comme des livres autant que comme des partitions qui doivent être jouées sur scène ; et quand ces livres sont illustrés, il est du devoir du critique d'intégrer les illustrations à son interprétation du livre, car ce dernier met en place des interactions entre le lecteur, le texte et l'image<sup>207</sup>.

Nous pouvons alors nous interroger sur la fonction de ces illustrations, fonction qui semble avoir été négligée dans les précédentes recherches, selon Michael Hawcroft. L'illustration, dans tous les imprimés, a pour but de permettre au lecteur de s'imaginer une scène, de se représenter une action, mais il semblerait que cette fonction soit encore plus importante pour un texte qui a vocation à être représenté sur scène et non lu. Au même titre que les didascalies, les images permettent alors au lecteur de se projeter en tant que spectateur d'une pièce à

---

<sup>202</sup> Cf. C. Au-delà de l'objet textuel : la mise en valeur esthétique, p. 69

<sup>203</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translâté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>204</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine en laquelle est traicté des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvelleme[n]t translâté d'italien en françoys*, op. cit.

<sup>205</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur*, op. cit., p. 320

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 317

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 338

laquelle il ne peut pas assister, et les images occupent donc un rôle d'intermédiaire entre le livre et la scène.

Toujours dans cette volonté de représenter la scène dans l'ouvrage, nous remarquons une absence totale de didascalie : seuls les personnages et les arguments de chaque acte sont mentionnés, mais le jeu scénique n'est jamais précisé, et ce même dans le texte original en espagnol<sup>208</sup>. L'auteur avait-il déjà conscience à l'époque de l'entreprise complexe que représenterait la mise en scène de sa pièce ? Était-il lui-même incertain quant au genre de son texte ? Nous pouvons en effet constater que toute la forme de ce texte semble s'emparer de certaines caractéristiques d'impression du théâtre, mais en délaisse certaines autres. En outre, le théâtre n'est pas, au XVI<sup>e</sup> siècle, un genre littéraire qui connaît une codification fixe en ce qui concerne son impression, de sorte que les dramaturges jouent à contourner ces quelques règles<sup>209</sup>, une voie qu'a peut-être choisi Rojas lors de sa rédaction, se réclamant ainsi d'un genre littéraire nouveau.

Bien que peu étudiées par les chercheurs, les illustrations occupent pourtant une place majeure dans nos éditions de Galliot du Pré ou Claude Nourry, qui s'attachent tous deux à illustrer chacun des actes de *La Célestine* par une représentation d'au moins deux personnages. À défaut de pouvoir assister à un jeu d'acteurs, le lecteur peut alors imaginer les personnages, se les représenter pour que l'action textuelle devienne davantage concrète et vivante. Ce texte de Rojas sera cependant repris de nombreuses fois par des dramaturges qui se lanceront également dans des publications de l'œuvre intégrant des éléments scéniques comme des didascalies ; nous pouvons ici citer Paul Achard qui fut le premier, en 1942, à adapter cette œuvre selon les modalités théâtrales françaises telles que nous les connaissons, une adaptation qui semble se calquer sur les conseils du traducteur Alfred Germond de Lavigne alors qu'il affirme en 1841, dans la préface de sa traduction de l'œuvre :

Aujourd'hui même, *La Célestine*, retouchée selon les principes de l'art dramatique, allégée de ses longueurs, de ses interminables descriptions qui portent le cachet du

---

<sup>208</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTES, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit., p. 565

<sup>209</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur*, op. cit., p. 75

genre espagnol, serait une œuvre digne de la scène et qui exciterait certainement l'intérêt<sup>210</sup>.

Si cette adaptation théâtrale semble avoir été un succès qui dépasse les frontières françaises, puisque même des espagnols furent conquis<sup>211</sup>, la critique est cependant unanime sur un point : à travers sa mise en scène, Paul Achard n'a pas su respecter « la plus grande partie de l'intérêt moral, philosophique voire poétique du chef-d'œuvre espagnol<sup>212</sup> ». Elle n'en reste pas moins une adaptation spectaculaire, d'autant plus que ce texte espagnol ne semble pas, à première vue, être dédiée à la scène. Le travail effectué par Paul Achard reflète donc un hommage profond à Fernando de Rojas, et témoigne de la portée de son œuvre, qui dépasse à la fois les frontières géographiques, temporelles et littéraires, et continue de marquer le lectorat étranger des siècles après sa première publication.

### *La Célestine* : complexité de la mise en page

Si la difficile mise en scène de l'œuvre de Rojas est un des arguments qui nous permet de nous interroger sur son genre littéraire, la mise en page du texte à proprement parler est elle aussi un élément qui tend à démontrer que l'ouvrage est à mi-chemin entre le roman et le théâtre. En effet, alors que le théâtre écrit aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> est encore assez peu répandu ou bien accepté par les dramaturges, il n'en reste pas moins légèrement codifié, des règles auxquelles Rojas et ses éditeurs français semblent déroger. Il s'agit alors de se demander pourquoi de telles transgressions furent commises, alors que d'autres dramaturges ne s'autorisent pas à autant de nouveautés dans leurs ouvrages.

La mise en page du texte soulève en effet des interrogations quant au genre littéraire de l'ouvrage, car il est admis que l'organisation du texte sur la page peut permettre d'identifier son genre. Or, dans nos éditions de *La Célestine*, le texte est organisé de manière ambiguë, et ne nous permet pas cette identification, une ambiguïté visible tout d'abord à travers le découpage des scènes et des actes. Le texte espagnol, initialement composé de seize actes, propose finalement un total de

---

<sup>210</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, op. cit., p. 22-23

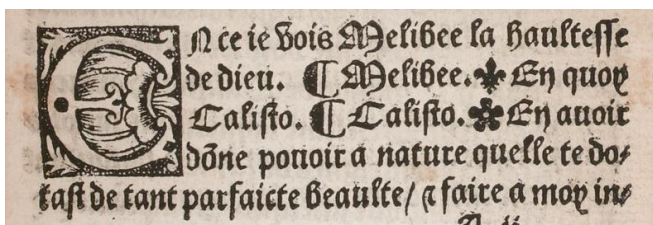
<sup>211</sup> P. VERDEVOYE, « La Célestine et l'adaptation de Paul Achard », *Bulletin hispanique*, vol. 45, n° 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1943, p. 199

<sup>212</sup> *Ibid.*

vingt-et-un actes qui sont, dans nos éditions actuelles, espagnoles<sup>213</sup> comme françaises, divisées en différentes scènes. Si le passage d'une scène à une autre lors d'un spectacle est facilement visible par l'entrée ou la sortie d'un personnage, il est plus compliqué de l'apercevoir dans une pièce écrite si ce changement n'est pas explicitement mentionné. Il est important de noter que le découpage d'un acte en scène n'est, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, pas réellement réglementé, et la scène est davantage considérée comme une unité de distribution, ou une « unité de propos <sup>214</sup>» selon les termes de Charles Estienne. L'absence de cette division en scènes dans le texte de Rojas peut donc avoir un impact important sur la lecture qui en est faite, puisqu'elle occupe une fonction structurelle à la fois pour le sens et pour la compréhension de la pièce. Ces « unité[s] de propos<sup>215</sup> » permettent en effet de structurer les arguments des actes, de séparer ces différents actes en plusieurs sous-parties afin de favoriser la compréhension du spectateur ou, ici, du lecteur.

Entre le texte et la scène, la discordance est donc forte. Le découpage scénique a d'abord pour fonction de réduire cet écart (...). [Il permet au lecteur de] reconstruire un espace de jeu plus riche que la scène classique<sup>216</sup>.

Or, en retirant cette subdivision, Rojas prend le risque de ne pas être correctement compris par son lecteur, ou de ne pas lui permettre de se représenter concrètement la pièce. Il faudra attendre de nombreux siècles pour que les scènes soient introduites dans *La Célestine*, puisque même dans l'édition de 1841<sup>217</sup>, ces scènes ne sont pas présentes. Les quelques éditions dont nous disposons nous proposent en effet une division en vingt-et-un actes de la pièce, ce qui permet de structurer quelque peu les actions, les lieux, les personnages mis en scène, mais de nombreuses confusions peuvent survenir puisque l'entrée ou la sortie des personnages n'est pas mentionnée par les didascalies ou les changements de scènes,



un manque d'information qui peut provoquer une mauvaise compréhension du texte de la part du lecteur.

Figure 21 – Marques de répliques, Acte 1, *La Célestine*, Galliot du Pré, 1527

<sup>213</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit.

<sup>214</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur*, op. cit., p. 135

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 156

<sup>217</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, op. cit.



Figure 22- Pied de mouche, *La Célestine*, Galliot du Pré, 1527



Figure 23- Pied de mouche, *La Célestine*, Claude Nourry, 1529



Figure 24 - Pied de mouche, *La Célestine*, Jean de Saint-Denis,

Mais cette confusion peut aussi être le résultat de la densité du texte : les répliques, dans nos éditions de *La Célestine*, ne sont pas marquées par des retours à la ligne, les noms des personnages sont abrégés, etc. De cette condensation naît forcément des difficultés de lecture, ce qui pourrait amener les éditeurs à faire évoluer la forme de cet ouvrage. Sur l'image ci-dessus (cf. Figure 21), tirée des premières pages de l'acte 1 de l'édition de 1527<sup>218</sup>, nous remarquons en effet que les retours à la ligne entre chacune des répliques des personnages ne sont marqués que par des marques de paragraphes, des « pieds de mouche ». Ce caractère, aussi utilisé dans les manuscrits avant Gutenberg et que nous retrouvons dans plusieurs de nos éditions de *La Célestine*, est généralement ajouté dans les espaces blancs, et permet de mettre en évidence une nouvelle séquence du discours<sup>219</sup>. Dans les images ci-contre (cf. Figures 22, 23, 24), nous remarquons qu'il peut être inséré avant du texte noir ou rouge, et qu'il peut également être imprimé en couleur. Dans le corps du texte, il est souvent présent puisqu'il permet de matérialiser le retour à la ligne entre chacune des répliques. Ce pied de mouche disparaît petit à petit au XVI<sup>e</sup> siècle, et n'apparaît donc pas dans l'édition de Théodore Reinsart en 1598<sup>220</sup>.

De plus, au lieu des deux points (« : ») que nous retrouvons plus tard entre le nom du personnage et sa réplique, nous pouvons observer des éléments décoratifs, ici des fleurs (cf. Figure 21). Ces éléments permettent de structurer le discours, d'aider le lecteur à mieux comprendre ce qui se dit, et qui le dit, mais il semble évident que face à la densité du texte sur la page, ces quelques marques ne sont sûrement pas suffisantes pour clarifier la lecture. On peut également mentionner le fait que ces pieds de mouche ou ces éléments floraux sont aussi présents dans les éditions de Claude Nourry<sup>221</sup> ou de Jean de Saint-Denis<sup>222</sup>, de 1529.

<sup>218</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, op. cit.

<sup>219</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIIe siècle*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux, 2005, p. 76

<sup>220</sup> F. de ROJAS, *La Celestine*, op. cit.

<sup>221</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Celestine en laquelle est traicté des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvelleme[n]t translate d'italien en françois*, op. cit.

<sup>222</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicté des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'italien en françois*, op. cit.



Toutefois, il est également important de rappeler que le prix du papier était, à cette époque, très élevé : ainsi, perdre des espaces de texte à cause des retours à la ligne qui favoriseraient la lecture n'est pas la priorité principale de l'éditeur. Nous avons pu observer que les premiers éditeurs de *La Célestine* ont souvent recours aux images, ce qui leur fait déjà perdre beaucoup d'espace sur la page. En outre, il était assez courant au XVI<sup>e</sup> siècle, dans le théâtre écrit, de ne pas marquer les répliques et les changements de personnages par des retours à la ligne, une habitude éditoriale qui résulte sûrement de cette volonté de gagner un maximum de place sur le papier.

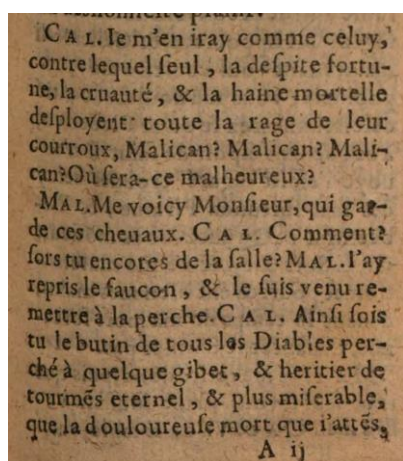


Figure 25 - Acte 1, p. 2, *La Célestine*, Théodore Reinsart, 1598

Toutes les éditions du XVI<sup>e</sup> n'étant pas accessibles, nous supposons que c'est Théodore Reinsart qui, en 1598, nous propose une première édition de l'œuvre dans une forme théâtrale plus traditionnelle : les retours à la ligne entre chaque réplique sont correctement marqués, malgré certaines erreurs d'impression. On peut ainsi observer dans l'image ci-contre (cf. Figure 25) que certains retours à la ligne ont été oubliés par l'imprimeur. Ces oublis sont cependant assez rares

et nous permettent d'affirmer que la forme théâtrale de *La Célestine* commence à réellement se développer et s'imposer à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle sera en effet reprise par Charles Osmont dans sa version bilingue de 1633, puisqu'on observe que la totalité des répliques sont marquées par un retour à la ligne, un travail important qui nous permet de comprendre que le gain de place sur la page n'est alors plus une priorité majeure pour l'éditeur.

Si nous avons mentionné le fait que les retours à la ligne dans le théâtre écrit était assez peu courant, il ne l'est pourtant pas dans d'autres ouvrages des XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècles. On en retrouve en effet dans le *Songe doré de la pucelle*<sup>223</sup>, dialogue édité à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans lequel toutes les répliques sont séparées, le gain de place n'étant alors par une préoccupation cruciale pour l'éditeur. Nous pouvons par conséquent supposer que la place donnée au texte s'appuyait sur le potentiel succès de l'œuvre imprimée. Les éditions de 1527 et 1529 étant les premières, il est naturel

<sup>223</sup> *Le songe doré de la pucelle*, Lyon, 1488

que les éditeurs n'aient pas voulu prendre plus de risque qu'ils ne l'avaient déjà fait avec les multiples illustrations qu'ils avaient introduites dans leurs ouvrages.

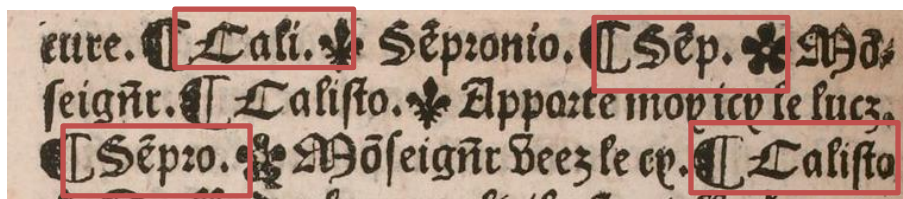


Figure 26 - Abréviations, Acte 1, *La Célestine*, Galliot du Pré, 1527

Autre élément qui pourrait entraîner une confusion dans la lecture du texte : les abréviations des noms des personnages. En effet, au fur et à mesure de notre lecture de l'édition de Galliot du Pré, nous remarquons que le recours à ces abréviations est de plus en plus fréquent : gain de place ou de temps, toujours est-il que ces noms tronqués peuvent favoriser une mauvaise compréhension du texte et de l'action qui se déroule, d'autant plus que le nom d'un même personnage peut être abrégé de plusieurs façons différentes. Par exemple, nous observons dans l'image ci-dessus (cf. Figure 26, voir cadres rouges) que le nom de Calisto est ici raccourci, et que celui de Sempronio, son serviteur, est écrit de deux manières différentes.

Cette incohérence dans le nom des personnages révèle, du moins nous le supposons, une négligence de la part de l'éditeur ou de l'imprimeur : peut-être aurait-il mieux valu ne choisir qu'une seule abréviation, et s'y tenir tout au long du texte, plutôt que de multiplier les prénoms et de provoquer des complications dans la lecture. Ces recours aux abréviations ne sont pas uniquement observables dans l'édition de 1527, puisque deux ans plus tard, Claude Nourry utilise lui aussi des prénoms comme « Sempro » (pour Sempronio), « Calist » ou « Cali » (pour Calisto), « Celest » (pour Célestine) ou encore « Parme » (pour Parmeno). Théodore Reinsart<sup>224</sup> fait lui aussi appel à des abréviations, mais nous remarquons toutefois que l'éditeur fait l'effort de maintenir une cohérence constante durant tout le texte, puisque chacun des personnages ne dispose que d'un seul surnom, à l'inverse des éditions précédentes.

Une autre remarque que nous pourrions soulever à propos de ces noms des personnages est la récurrence des fautes d'orthographe que nous pouvons retrouver, erreurs qui ne nous semblent pas être dues au traducteur mais bien au composeur qui

---

<sup>224</sup> F. de ROJAS, *La Célestine*, *op. cit.*

plaçait les types, les blocs de caractères, dans la forme, qui serait imprimée sur la page. En effet, dans l'édition de Jean de Saint-Denis de 1529<sup>225</sup>, nous pouvons observer à plusieurs reprises que le personnage de Sempronio est appelé « Sepronio », une erreur orthographique qui se répète jusque dans les abréviations du personnage puisqu'il est nommé alternativement « Sepr » et « Sempr ». Cette incohérence dans l'orthographe vient se rajouter aux nombreux autres éléments déjà évoqués qui entraînent une confusion évidente pour la lecture et la compréhension de l'ouvrage. Il est toutefois assez curieux de constater que sur une même page cette erreur se répète assez souvent : l'imprimeur ne possédait-il tout simplement pas assez de type « m » dans sa casse, ce qui obligeait le composeur à faire des concessions orthographiques... ? Ces erreurs nous amènent à considérer le travail du composeur comme crucial, puisque de son savoir-faire va découler la bonne compréhension du texte : une mauvaise composition de la forme va entraîner des fautes d'orthographe, et donc de compréhension. Si elles peuvent être problématiques pour le lecteur, elles nous permettent toutefois de prendre conscience que la casse d'un atelier d'imprimerie pouvait aussi avoir ses défauts : si un texte demande trop de fois la même lettre, le composeur peut rapidement se retrouver à cours de types, et se voit donc dans l'obligation de délaier l'orthographe.

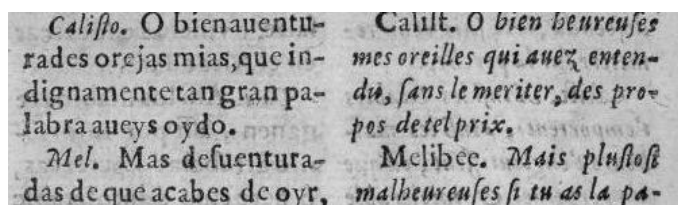


Figure 27 - Acte 1, p. 7, *La Célestine*, Charles Osmont, 1633

Trente ans plus tard, dans l'édition de Charles Osmont, on peut malgré tout observer encore une fois une incohérence dans les prénoms et les

abréviations des personnages. Si nous pouvons supposer que cette incohérence est liée à l'édition bilingue qu'il propose (cf. Figure 27), nous observons par la suite que même dans la version française, les personnages bénéficient de plusieurs abréviations, entraînant là encore une confusion pour le lecteur, qui doit alors s'adapter aux différentes appellations en français et en espagnol. Ce retour à une grande variété des prénoms et des abréviations paraît assez curieux quand on suppose que l'introduction d'une version espagnole du texte représente une grande

<sup>225</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'italien en françois*, op. cit.

avancée éditoriale. Toutefois, nous pouvons également suggérer que cette erreur est le résultat du travail du traducteur : rappelons en effet que l'édition de Reinsart s'appuie sur une version de Jacques de Lavardin, alors que le traducteur de l'édition de Charles Osmont reste inconnu. Il pourrait donc tout aussi bien s'agir d'une négligence de la part du traducteur que de l'éditeur ou de l'imprimeur.

De l'illustration à l'élément décoratif, de la scène aux abréviations, nous pouvons remarquer que l'impression de *La Célestine* est le résultat d'une longue série de questionnements et d'enjeux éditoriaux, qui sont notamment liés à l'incertitude de son genre littéraire. Entre le théâtre et le roman, l'impression de cette œuvre espagnole ne cesse d'interroger les chercheurs et les éditeurs, mais aussi les dramaturges et les comédiens, qui se lancent dans la mise en scène complexe de ce texte aussi compliqué à imprimer qu'à jouer. *La Célestine* est en effet à la fois un enjeu de mise en scène et d'impression, d'écriture et d'oralité. Nous pouvons alors encore une fois citer les mots de Christian Biet à propos du théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle :

Parce qu'il est au confluent de l'oral et de l'écrit, (...) parce que le texte imprimé ouvre l'interprétation des lecteurs, parce qu'il est enfin (...) jeu et contradiction, le théâtre oral, représenté, et écrit, publié et lu, réunit l'ensemble des difficultés qu'éprouve cette époque à passer du monde de l'oralité au monde de l'écriture<sup>226</sup>.

Notons toutefois que la particularité de *La Célestine* est que l'enjeu est de passer de l'écrit à l'oral, du papier à la scène, ce qui nous amène là encore à nous interroger sur le genre littéraire plus qu'ambigu de cet ouvrage.

## 2. Composition de l'ouvrage : le livre au-delà du texte

Une fois le texte imprimé sur la feuille, celle-ci est pliée pour obtenir le format souhaité par l'éditeur. Ces pages pliées forment par la suite des cahiers, qui sont cousus entre eux, reliés, pour composer l'ouvrage qui sera vendu. Or, ce processus de pliage peut être complexe si les pages sont mal numérotées ou signées : ces erreurs de signatures peuvent aboutir par la suite sur une mauvaise composition de l'ouvrage, des oublis ou des inversions de pages, ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

---

<sup>226</sup> L. F. NORMAN, *Du spectateur au lecteur*, op. cit., p. 80-81

Une première remarque que nous pourrions faire est que les éditions de notre corpus sont toutes en formats in-octavo, à l'exception de l'édition de Reinsart de 1598, qui est un in-12. Nous observons en effet grâce aux signatures que ces éditions sont toutes de petits formats, un fait assez fréquent pour des ouvrages de littératures. Rappelons toutefois que les petits formats pouvaient entraîner des pertes de papier conséquentes, puisque les pliures de la feuille pouvaient rendre les bords de l'ouvrage irréguliers, ils étaient donc souvent coupés par l'imprimeur. C'est notamment ce retrait d'une partie de la feuille qui nous empêche d'observer le filigrane qui devrait apparaître, dans le cas d'un in-octavo, sur le bord de la page. Il est cependant important de préciser que le format de l'ouvrage ne doit pas être associé à une taille précise. Nous pouvons en effet remarquer que dans l'édition de Reinsart, une ligne de texte peut être composée de 8 mots voire plus, à l'instar de l'édition de Galliot du Pré dont les lignes peuvent être composées de 9 mots. Cette faible variation signifie bien que la taille de l'ouvrage n'a rien à voir avec le format, qui n'est que le résultat du pliage de la feuille. Il est donc assez fréquent de voir des in-12 et des in-8 de tailles approximativement similaires, comme cela semble être le cas pour nos cinq éditions de *La Célestine*.

La feuille elle-même peut également révéler le soin qui a été porté à l'impression : en fonction de sa qualité, de son état, nous pouvons en déduire que l'imprimeur a plus ou moins bien travaillé l'ouvrage. Nous pouvons par exemple remarquer que la page de titre de l'édition de Galliot du Pré, et son verso<sup>227</sup>, démontre une qualité de papier assez médiocre, bien qu'acceptable : on observe notamment qu'au verso de ce titre, le tissu ne semble pas avoir été correctement travaillé, ce qui a laissé des traces et des imperfections sur la feuille. En outre, on peut également soulever la présence de taches sombres sur ce même verso, qui semblent avoir traversé le papier puisqu'on les retrouve sur l'illustration de la page de titre. On peut ici supposer qu'il s'agit d'un jet d'encre à la suite d'une maladresse de l'imprimeur. En ce qui concerne les autres taches que nous retrouvons dans l'ouvrage, nous pouvons suggérer qu'il s'agit d'un fait résultant de la qualité du papier, ou alors de taches laissées par les lecteurs au fil des siècles, qui auraient ainsi abîmé la page. Il est vrai que la plupart de ces taches sont situées sur les marges

---

<sup>227</sup> Cf. Annexe 3, p. 137

extérieures de la page, il n'est donc pas incohérent de penser que ce furent les lecteurs qui, en tenant le livre, laissèrent leurs empreintes sur le papier.

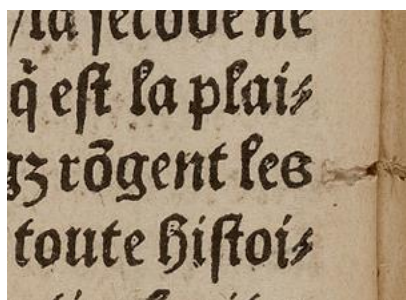


Figure 28 - Couture, *La Célestine*, Jean de Saint-Denis 1529

Si l'on se penche cette fois sur l'édition de Jean de Saint-Denis, de 1529<sup>228</sup>, on observe alors que les taches sont beaucoup plus nombreuses et réparties sur la totalité de la page, ce qui nous amène à penser qu'il s'agit plus d'une dégradation liée à la qualité du papier qu'à la conservation faite par le lecteur, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de l'édition de *La Célestine* la plus soignée. On remarque en effet que l'assemblage des cahiers semble avoir été bâclé par le relieur, puisqu'une couture déborde sur les pages des pièces liminaires, comme on peut le voir dans l'image ci-dessus (cf. Figure 28). De plus, il semble qu'un liquide (du café ?) ait été renversé sur les pages, puisqu'une tache se répète sur la quasi-totalité du premier acte<sup>229</sup>. En revanche, cette tache n'a pas été faite lors de l'impression puisque sa forme est la même sur toutes les pages, elle a donc été faite après l'impression, dans l'atelier ou par un lecteur maladroit, qui devait être en train de lire l'acte 1 puisque que la tache ne concerne que cette partie-là.

Une autre maladresse que nous pourrions relever dans cette édition de Jean de Saint-Denis est l'oubli de certaines pages par l'imprimeur. En effet, nous pouvons remarquer que lors de l'impression du texte, l'imprimeur a oublié d'imprimer une partie de l'acte 1 et de l'acte 2 : le lecteur qui lit le texte passe donc de l'acte 1 (scène 10 dans nos éditions contemporaines<sup>230</sup>), à l'acte 2 (scène 3). Si nous pouvons dans un premier temps supposer qu'il s'agit d'un oubli de la part du relieur qui aurait manqué certaines pages, nous remarquons finalement que cet oubli a lieu au milieu d'une seule page, et que ce problème résulte donc d'une mauvaise lecture du texte original. Nous pouvons alors suggérer que c'est dans ce texte initial, sur lequel s'appuyait le compositeur chargé de remplir la forme avec les caractères, qu'il manquait une partie des actes 1 et 2. Le lecteur finit donc l'acte 1 sur une réplique

<sup>228</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'italien en françois*, op. cit.

<sup>229</sup> Cf. Annexe 8, p. 143

<sup>230</sup> F. de ROJAS et M. HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, op. cit.



de Célestine, « (...) ce que sans les entrailles ne se pourra séparer »<sup>231</sup>, puis enchaîne sur une nouvelle phrase qui est en réalité énoncée par Calisto dans l'acte 2, « Sempronio craignait ton allée et sa demeure »<sup>232</sup>. Cette erreur peut entraîner une importante confusion si elle est répétée à de nombreuses reprises dans l'ouvrage. Il faudrait pour cela se pencher davantage sur le texte et effectuer une étude comparée entre la version espagnole et les différentes éditions françaises dont nous disposons.

Il est toutefois curieux de constater que cette édition, dont la qualité de papier reste assez médiocre et dans laquelle les erreurs semblent nombreuses, arrive après celle que propose Claude Nourry, quelques mois plus tôt : le papier est beaucoup plus clair, les taches sont presque absentes de tout l'ouvrage, même si certaines traces restent visibles en bas de pages, sûrement laissées par les lecteurs. Cette qualité rend la lecture beaucoup plus agréable et facile, et l'ouvrage beaucoup plus attrayant pour les potentiels acheteurs, surtout avec les nombreuses illustrations et autres éléments décoratifs qui ont été introduits dans le livre. Le seul défaut que nous pourrions souligner dans cette édition est la finesse du papier, qui rend visible le texte de chaque côté de la page, mais cela n'empêche en rien la bonne compréhension de l'œuvre.

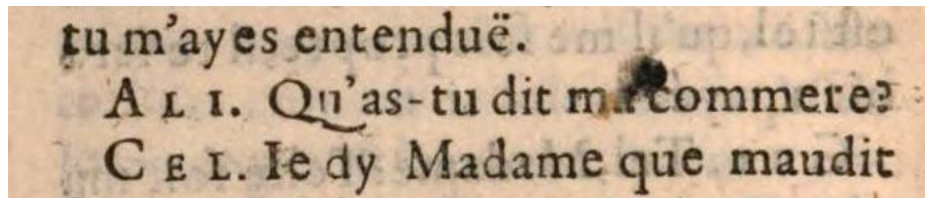


Figure 29 - Tache d'encre, Acte 4, *La Célestine*, Théodore Reinsart, 1598

L'édition de Théodore Reinsart en 1598, format in-12, propose une qualité de papier bien différente : la page est très sombre, une teinte sûrement due au tissu utilisé pour fabriquer le papier, mais les chaînes de mailles restent bien visibles, et

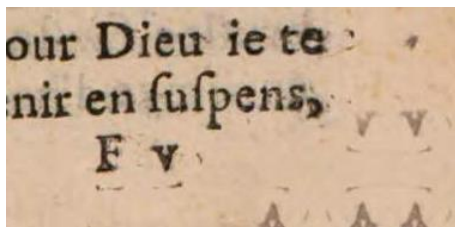


Figure 30 - Acte 4, p. 65, *La Célestine*, Claude Nourry, 1529

les taches sont très rares. Nous pouvons observer à quelques endroits des gouttes d'encres qui semblent avoir giclé sur le papier pendant l'impression, comme dans l'image ci-dessus (cf. Figure 29), à l'acte 4, cependant la maladresse qui

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 175 : «no puede ser fecho servicio yualmente», la traduction française est ici tirée de l'édition de Jean de Saint-Denis.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 186 : « Sempronio temió su yda y tu quedada », la traduction française est ici tirée de l'édition de Jean de Saint-Denis.



nous semble la plus intéressante est celle que nous retrouvons dans ce même acte 4, à la page 65 (cf. Figure 30) de notre édition. On remarque en effet en bas à droite de la page des « v » qui semblent avoir été imprimés par erreur, une maladresse que nous pouvons également retrouver à la page 63, et dont nous traiterons par la suite.

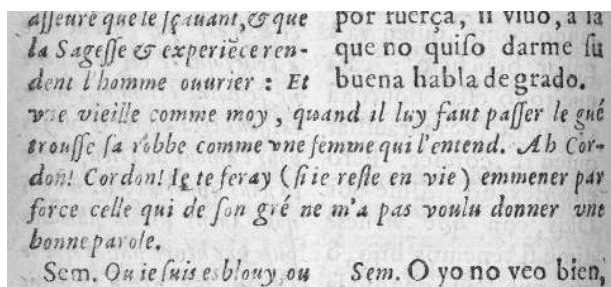


Figure 31 - Acte 5, p. 180, *La Célestine*, Charles Osmont, 1633

En ce qui concerne l'édition de Charles Osmont, la numérisation en noir et blanc ne nous permet pas d'analyser en profondeur la qualité de l'impression. Nous pouvons toutefois souligner que la finesse du papier rend là-aussi le texte très

visible de chaque côté de la page, et que certaines incohérences de mise en page pourraient faire l'objet de plusieurs interrogations, notamment à la page 180 (cf. Figure 31), à l'acte 5 : nous avons déjà observé que le texte espagnol prenait généralement moins de place que le texte français, ce qui pouvait entraîner un écart sur la page, que l'éditeur avait volontairement laissé pour favoriser une bonne compréhension de l'œuvre. Or, il semblerait que l'imprimeur ait souhaité, dans l'acte 5, occuper cet espace blanc laissé vide en y plaçant le reste du texte français, créant ainsi une incohérence dans l'impression par rapport au reste du texte. Toutefois, ce choix de l'imprimeur semble davantage lié à une volonté de gagner de la place sur la page qu'à une maladresse accidentelle.

Autre erreur commise lors de la composition de l'ouvrage que nous pouvons soulever dans l'édition de Charles Osmont : l'argument de l'œuvre<sup>233</sup>. On remarque en effet au dos de la page de titre la présence de cet argument que nous pouvons également retrouver dans les éditions précédentes. Toutefois, l'erreur ici tient au fait que l'imprimeur semble avoir mal calculé et mal signé ses pages, ce qui a entraîné une erreur dans la composition du livre, puisque le texte que nous retrouvons au dos de la page de titre correspond aux dernières lignes de cet argument : il en manque en réalité près des deux tiers, qui devaient probablement être imprimés sur la mauvaise page. Le fait que l'impression soit réalisée directement au dos du titre nous empêche de supposer qu'une page a été perdue au moment de relier le livre, et étant donné la place nécessaire pour imprimer le reste de cet argument, nous pouvons

<sup>233</sup> Cf. Annexe 11, p. 146

supposer que c'est tout un bi feuillet qui a dû être supprimé puisqu'impossible à placer dans l'ouvrage. La partie de l'argument dont nous disposons commence ainsi par un mot à cheval sur deux pages, rendant le texte incompréhensible pour un lecteur non averti.

Les quelques erreurs commises par les imprimeurs ou les relieurs nous ont ici permis de retracer une partie du processus de composition d'un ouvrage aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. *La Célestine* ne semble pas faire exception face aux habitudes d'impression de cette époque et reflète donc ces traditions de fabrication d'un ouvrage et les modalités complexes de l'impression du théâtre dont les évolutions, même infimes, sont constantes. Nous pouvons alors nous arrêter plus concrètement sur l'impression du texte en lui-même, et ses évolutions. Nous nous attacherons donc à étudier les caractères et les maladrotes des imprimeurs lors de ce travail d'impression de l'œuvre traduite de Rojas.

## **C. IMPRIMER LA LETTRE : ENJEU TECHNIQUE ET ESTHETIQUE**

Si l'ouvrage et la mise en page du texte tendent à évoluer au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nous pouvons également remarquer que les caractères font eux aussi l'objet d'une évolution qui semble s'inscrire dans une dynamique d'édition et d'impression française dont les règles sont alors bousculées par de grandes nouveautés typographiques. En effet, au sortir du Moyen Âge, ce sont les caractères gothiques qui dominent le monde de l'imprimé. Pourtant, la fin du siècle est témoin de nombreuses innovations typographiques, de nouvelles polices de caractères qui sauront marquer durablement le monde de l'écrit et de l'imprimé, répondant à un besoin à la fois technique et esthétique, une évolution qui se reflète justement dans nos quelques éditions de *La Célestine*. Rendre compte de ces évolutions matérielles à travers nos traductions nous permet de comprendre que le texte espagnol répondait aux mêmes règles typographiques que les autres ouvrages français, et qu'il était donc parfaitement intégré au domaine du livre en France. S'il bénéficie de quelques exceptions, notamment pour le cas des fréquentes illustrations, le texte de Rojas en lui-même répond quant à lui aux mêmes règles que les autres ouvrages, et donc naturellement aux mêmes maladrotes et erreurs de l'imprimeur. Par conséquent, nous nous proposons, pour terminer cette étude, d'analyser la manière dont nos

éditions de *La Célestine* nous permettent de retracer l'évolution de la lettre, de la typographie, du caractère, entre 1527 et 1633. Nous nous intéresserons donc à l'évolution de cette typographie dans nos ouvrages avant de mettre en évidence les quelques erreurs, d'ordre davantage technique cette fois, commises par l'imprimeur, qui nous aident à comprendre la manière dont son travail était effectué.

## 1. Nouveautés typographiques dans *La Célestine*

Nous avons pu observer, au fil de notre étude, que *La Célestine* s'inscrit dans les dynamiques éditoriales et d'impression françaises, bien que ces éditions introduisent des exceptions qui nous permettent de prendre conscience du caractère particulier et unique de cette œuvre littéraire. Au-delà de l'ouvrage, de la linguistique, de la littérature, le texte est aussi un ensemble de lettres, ici imprimées, qu'il convient également de traiter. Nous pouvons alors citer les mots de Sabine Juratic, chargée de recherches à l'Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine, dans *l'Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles* :

Comme tout ouvrage imprimé, une traduction publiée n'est pas seulement un texte. C'est aussi un objet matériel dont la mise au jour, la fabrication et la diffusion exigent l'intervention de toute une chaîne d'acteurs et le respect des règles édictées<sup>234</sup>.

Ces quelques mots nous permettent de comprendre que la traduction de *La Célestine* va bien plus loin que le seul travail linguistique, puisqu'elle touche aussi les domaines de l'édition, comme nous l'avons vu plus tôt dans notre étude<sup>235</sup>, et de l'impression. Pour comprendre ces enjeux matériels que reflète notre ouvrage et leurs évolutions aux cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en France, nous nous appuyerons principalement sur l'ouvrage de Yves Perrousseau, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>236</sup>, publié en 2005, dans lequel il propose un état des lieux assez général de ces évolutions et leurs caractéristiques. Une première remarque que nous pourrions toutefois soulever, et qui est également mise en avant dans la préface de l'ouvrage par Paul-Marie Grinevald, est la rareté des études menées sur ce sujet qu'est la typographie. Il insiste en effet sur le fait que depuis 1921 avec la publication de *La Lettre d'imprimerie*,

---

<sup>234</sup> GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

<sup>235</sup> Cf. II. Éditer la Célestine, p. 49

<sup>236</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

écrit par Francis Thibaudeau, très peu de recherches ont été effectuées<sup>237</sup>. Dans l'introduction de son ouvrage, Yves Perrousseau observe également :

Où enseigne-t-on l'histoire de la typographie aujourd'hui ? Nulle part. Dans les écoles d'art graphique ? Pas du tout<sup>238</sup>.

L'auteur et chercheur propose alors de retracer le développement de cette typographie, depuis Gutenberg jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, afin de comprendre pourquoi elle a évolué, et quels sont les impacts de telles évolutions. Nous nous centrerons pour ce faire sur nos éditions de *La Célestine*, qui nous permettent de comprendre le passage de la typographie gothique à la typographie romaine. L'imprimerie à caractères mobiles s'est alors implantée dans une grande partie de l'Europe, la France étant un centre d'impression considérable, et bien qu'elle ne soit pas le plus grand, elle succède pourtant à l'Italie et à l'Allemagne en détenant la suprématie dans le domaine de la typographie en Europe à partir du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>239</sup>.

### *i. La typographie gothique, héritage médiéval*

La première édition de Galliot du Pré<sup>240</sup> nous permet d'emblée de remarquer un jeu typographique classique de cette époque : du noir au rouge, de la majuscule à la minuscule, et en utilisant différentes tailles de caractères, l'éditeur souhaite faire de son ouvrage une édition qui sera vendue au plus grand nombre et il a pour cela recours à des méthodes de valorisation purement esthétiques et visuelles. L'introduction de la couleur et le jeu sur les tailles des lettres donnent à l'écrit un dynamisme supplémentaire qui garantit la valeur de l'objet. Les trois éditions de 1527 et 1529 ont toutes recours à une même police de caractères : la gothique. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les caractères gothiques sont encore très courants, hérité du modèle médiéval manuscrit, et il est donc normal d'en retrouver dans le travail de Galliot du Pré, bien que les caractères romains tendent à se développer, comme nous le verrons par la suite.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 367

<sup>240</sup> F. de (1465?-1541) A. du texte ROJAS, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois, op. cit.*



Figure 32 - Schématisation de la classification Vox-Atypi [Source : Université Paris Diderot]

Toutefois, il nous paraît judicieux de nous arrêter un instant sur cette police aux formes anguleuses et monumentales, laissant peu de place à la lisibilité. En 1954, Maximilien Vox décide de créer une classification des différentes typographies, classification à portée universelle puisqu'elle est par la suite complétée par l'Association typographique internationale : elle prendra alors le nom de « Classification Vox-Atypi ». On retrouve ainsi un total de onze

familles de typographies différentes schématisées dans l'image ci-dessus (cf. Figure 32<sup>241</sup>), dont la gothique, aussi appelée Fracture. En classifiant ainsi les lettres, Maximilien Vox souhaite rappeler que les polices ont des origines, évoluent, se muent<sup>242</sup> :

Chaque famille de caractères (...) possède son passé, son présent, son avenir. Chacune de ces familles correspond à la fois à un style graphique, à un moment de l'histoire, à un fait intellectuel<sup>243</sup>.

Classifier ces caractères permettrait par conséquent leur identification et donc leur étude : il s'agit de comprendre le caractère, de l'analyser en fonction de son évolution et de ses origines. La lettre et le caractère doivent être compris comme n'importe quel autre événement historique : il faut prendre en compte les acteurs, le contexte, la situation politique, sociale, économique, culturelle, autant de facteurs qui amènent l'imprimeur à améliorer ses techniques, le fondeur à retravailler ses alliages, le dessinateur de caractères à repenser les courbes de ses lettres. Nous pouvons alors à nouveau citer les propos de Paul-Marie Grinevald dans la préface de *l'Histoire de l'écriture typographique* :

<sup>241</sup> V. AHRENS, « Typographie et mise en page », Université Paris Diderot, s. d. (en ligne : [https://www.eila.univ-paris-diderot.fr/\\_media/user/virginie\\_ahrens/m1-twbasics-week7.pdf?id=user%3Avirginie\\_ahrens%3Acours\\_m1\\_redaction\\_technique&cache=cache](https://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/user/virginie_ahrens/m1-twbasics-week7.pdf?id=user%3Avirginie_ahrens%3Acours_m1_redaction_technique&cache=cache) ; consulté le 3 juin 2021)

<sup>242</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 110-123

<sup>243</sup> M. VOX, « Biologie des caractères d'imprimerie », dans *Cahier Vox*, Lure, 1975

Les lettres ont une vie intense avec un vocabulaire riche, plein de charme et de métiers. Il y a là tout un monde à explorer, à découvrir, à connaître, pour en apprécier la rigueur et la magnificence<sup>244</sup>.

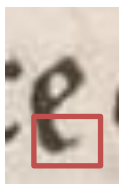


Figure 33 - "E", *La Célestine*, Galliot du Pré, 1527

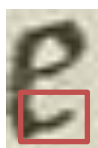


Figure 34 - "E", *La Célestine*, Claude Nourry, 1529

Si la typographie romaine tend à s'imposer par la suite, la gothique reste néanmoins assez utilisée notamment dans les ouvrages religieux ou populaires<sup>245</sup>, nous pouvons donc suggérer qu'il est normal que *La Célestine* soit encore imprimée dans cette police de caractères. Les caractères semblent être les mêmes dans les trois éditions : lettres anguleuses, jeu entre pleins et déliés, mais on peut toutefois remarquer quelques petites différences entre certaines lettres. Par exemple, le « e » chez Galliot du Pré (cf. Figure 33) semble plus arrondi que celui utilisé par Claude Nourry (cf. Figure 34), dont la pointe est plus fine, et plus cassée. Nous ne pouvons cependant pas supposer que cette différence soit le résultat d'un choix de la part de l'imprimeur, puisqu'il pourrait tout aussi bien s'agir d'une des conséquences de l'usure du plomb qui, s'il est trop mou, s'abîme plus rapidement, et donc déforme la lettre. Cette usure, si elle peut être problématique pour la lecture des ouvrages, permet aujourd'hui aux historiens de dater les textes, notamment les incunables : l'alliage de plomb n'étant à l'époque pas encore parfait, les types s'usaient beaucoup plus rapidement<sup>246</sup>.

## ii. *La typographie romaine, héritage de l'écriture « humanistique »*<sup>247</sup>

Les quelques ouvrages dont nous disposons de *La Célestine* ne nous permettent pas de savoir si les éditions qui ont suivi celle de Jean de Saint-Denis étaient, elles aussi, imprimées en typographie gothique. Toujours est-il qu'en 1598, lorsque Théodore Reinsart publie son édition de l'œuvre espagnole, il y introduit une nouveauté majeure : la typographie romaine. A partir de cette édition, *La Célestine* tourne définitivement le dos au gothique, et entre dans une nouvelle tradition éditoriale qui perdure encore aujourd'hui : l'historien de la typographie et le créateur

---

<sup>244</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 4

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 187

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 114

du célèbre « Times New Roman » Stanley Morison dira notamment du caractère romain qu'il est « le plus parfait caractère d'imprimerie jamais gravé »<sup>248</sup>.

La typographie romaine, rangée dans le groupe des Classiques dans la classification de Vox-Atypi (cf. Figure 32), est principalement créée par Nicolas Jenson, imprimeur franco-vénitien de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Maître graveur à l'atelier des Monnaies de Tours, il est envoyé par le roi Charles VII à Mayence dans le but d'en apprendre davantage sur l'imprimerie. Il y restera pendant trois ans, et se voit obligé de quitter la ville à la suite du sac de Mayence en octobre 1462. Louis XI, le nouveau roi de France, n'étant pas favorable à l'imprimerie, Nicolas Jenson décide de se rendre à Venise, où il fonde son atelier d'imprimerie et devient maître imprimeur. C'est pendant cette période qu'il invente, ou du moins perfectionne, le caractère romain, qui fut son plus grand apport dans le domaine de l'imprimerie<sup>249</sup>. Il a recours à cette typographie pour la première fois alors qu'il imprime son *De preparatione evangelica*, en 1470<sup>250</sup>, et se détourne par conséquent de « l'imitation des manuscrits d'écritures « populaires », ou gothique »<sup>251</sup> au profit d'une police qui rappelle la fameuse minuscule caroline développée sous Charlemagne.



Figure 35 - "C", *La Célestine*, Théodore Reinsart, 1598

La principale caractéristique que nous pourrions soulever quant à cette police de caractère est son empattement triangulaire dans les terminaisons des lettres. L'image ci-contre (cf. Figure 35) est le « C » majuscule de « Célestine », sur la page de titre de l'édition de Reinsart. On remarque notamment que les terminaisons de la lettre ont une forme triangulaire représentative de cette police romaine, ce qui nous permet de comprendre que la typographie romaine tend à se développer dans tous les genres littéraires et dans tous les ouvrages. Si le gothique était encore présent dans les ouvrages populaires et religieux, la fin du XVI<sup>e</sup> siècle laisse place à cette nouvelle police, qui sera aussi utilisée dans l'édition de Charles Osmont en 1633 et, du moins nous le supposons, dans toutes les autres.

Il est toutefois important de nous référer ici à la classification de Vox pour correctement comprendre quelle typographie était utilisée pour l'édition de

---

<sup>248</sup> J.-C. LOUBET DEL BAYLE, « Nicolas Jenson: le père du caractère typographique romain », s. d. (en ligne : <http://histoire.typographie.org/venise/chapitre2.html> ; consulté le 1<sup>er</sup> juin 2021)

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 106

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 114



Théodore Reinsart. L'invention par Nicolas Jenson du caractère romain donne en effet naissance à une des familles typographiques recensées par Maximilien Vox : les Humanes, fréquemment utilisées à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En revanche, on remarque au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle une volonté de simplifier ces Humanes, simplification qui aboutira finalement sur la création d'une nouvelle famille typographique, les Garaldes. Si cette police reprend une grande partie des caractéristiques des Humanes, comme les empattements triangulaires au niveau des terminaisons de la lettre, on observe aussi des différences évidentes. Par exemple, une des particularités des Humanes est le « e », dont la barre oblique permet l'identification de sa police. Or, les caractères en Garaldes suppriment cette barre oblique au profit d'une barre horizontale standard. C'est notamment cette différence qui nous a permis d'affirmer que c'est en Garaldes qu'avait été imprimée l'édition de Théodore Reinsart en 1598<sup>252</sup>, mais également celle de Charles Osmont en 1633<sup>253</sup>. On remarque en effet à de nombreuses reprises que les « e » sont imprimés avec une barre horizontale, ce que les distinguent des « e » en typographie Humanes. Dans son *Histoire de l'écriture typographique*, Yves Perrousseau décrit ainsi cette typographie caractéristique de « l'âge d'or de la typographie classique »<sup>254</sup> :

Les garaldes sont l'interprétation royale, humaniste et galante de la graphie latine transposée de la pierre sur le papier. La noblesse des proportions, le galbe des courbes, la gaieté des jambages, la délicatesse incisée de l'empattement en font le chef-d'œuvre du dessin. Issue, par une autre filiation, de l'élégante cursive de chancellerie, *l'italique qui l'accompagne ajoute une note aimable de féminité*. Les « grecs » dénotent, avec l'hellénisme, une savante familiarité<sup>255</sup>.

Cette description de la Garalde par Yves Perrousseau nous amène à nous intéresser à l'italique, dont les origines remontent également à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. C'est Alde Manuce qui sera le précurseur de ces caractères. Cet « artisan de l'imprimerie de la Renaissance humaniste »<sup>256</sup> est en effet reconnu à Venise pour la beauté et la lisibilité de ses caractères qu'il a longuement travaillé, à l'aide d'un certain François de Bologne, lui-même décrit comme étant « un excellent graveur de caractères romains, grecs et hébraïques, un homme dont le génie ne connaissait

---

<sup>252</sup> F. de ROJAS, *La Celestine*, *op. cit.*

<sup>253</sup> F. de ROJAS, *La Celestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en françois*, *op. cit.*

<sup>254</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 115

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 173

pas d'égal parmi ses confrères »<sup>257</sup>. La carrière de Manuce, si elle dure au total 25 ans, ne connaît son apogée qu'entre 1495 et 1505, et sa principale publication, *Discours du songe de Poliphile*, de Francesco Colonna publié en 1499, est relativement mal reçue. Cependant, cet échec est davantage lié au sujet du texte plutôt qu'à sa qualité matérielle, puisqu'il traitait d'une histoire d'amour à mi-chemin entre sensualité et culture antique, une ambivalence qui dérangeait fortement les mœurs catholiques de l'époque. Au-delà de ses publications, c'est la qualité de son travail d'imprimeur qui est applaudie et reconnue encore aujourd'hui :

Avec l'aide de techniciens de haute volée et de gros moyens financiers, il porta l'imprimerie à un niveau qualitatif encore jamais atteint. (...) La légèreté des "gris typographiques" des pages imprimées, l'élégance et la lisibilité des caractères, l'équilibre des mises en pages et l'association harmonieuse des textes et des illustrations, marquent un progrès considérable dans l'édition du livre et vont progressivement faire école.<sup>258</sup>

Ce recours à l'italique est visible dans nos éditions de *La Célestine* en même temps que la Garalde, puisqu'il n'existe pas en typographie gothique. On remarque donc que dès la page de titre, Théodore Reinsart utilise l'italique à la fois pour les minuscules et les majuscules, puisqu'il l'emploie pour une partie du titre (en minuscules), mais aussi pour donner des informations commerciales (en majuscules) notamment les mentions « *DERNIÈRE EDITION* » et « *À ROUEN* »<sup>259</sup>. Cet italique est également utilisé dans l'épître de Jacques de Lavardin, et dans le corps du texte pour le nom des personnages au début des actes ou pour certaines répliques poétiques dans l'œuvre. En ce qui concerne l'édition de Charles Osmont, l'utilisation de l'italique est beaucoup plus importante, puisque l'éditeur distingue typographiquement les deux langues : le texte espagnol est en garalde, et le texte français est en italique, les deux colonnes étant séparées par un espace blanc<sup>260</sup>. Osmont va même jusqu'à mélanger les deux polices : pour les noms des personnages en français, il utilise la garalde, et pour les noms des personnages en espagnol, il utilise l'italique. Cette police particulière a donc, dans cette dernière édition, une fonction bien particulière, puisqu'elle permet la distinction de deux textes différents, de deux langues. La typographie se met donc au service de l'imprimeur, et plus tard

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>259</sup> Cf. Annexe 9, p. 144

<sup>260</sup> Cf. Annexe 12, p. 147

du lecteur, et permet ainsi de faciliter la compréhension et la lisibilité de l'ouvrage. Utiliser la typographie comme support didactique n'est pas étonnant dans cette édition, dont la version bilingue témoigne déjà de sa portée pédagogique. L'invention d'Alde Manuce aura donc une portée bien plus importante que la simple perfection esthétique qu'il semblait rechercher, et aura pour conséquence de bousculer le monde de la typographie, comme l'explique là encore Yves Perrousseaux :

Par ses cursives grecques et romaines, qui imitent l'écriture manuscrites des lettrés, il essayait de donner à ses textes imprimés l'allure familière des écritures manuscrites de son temps, dans le but de sortir la typographie de la torpeur stylistique dans laquelle elle se maintenait depuis la mort de Nicolas Jenson<sup>261</sup>.

Les quelques éditions de *La Célestine* qui sont à notre disposition nous permettent par conséquent de retracer, du moins brièvement, l'évolution de la typographie, du caractère, de la lettre, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Cette évolution se poursuit bien entendu par la suite, avec l'introduction de nouvelles polices, de nouveaux caractères et de nouvelles techniques, mais il semblerait que les gothiques, les romaines et l'italique aient profondément marqué ces deux siècles au sortir du Moyen Âge, bouleversements éditoriaux et d'impression dont nos éditions sont le reflet. Nous comprenons donc que *La Célestine* fait entièrement partie du paysage éditorial français, puisqu'elle est imprimée selon les mêmes règles que les autres ouvrages, et suivant les mêmes traditions typographiques et stylistiques. Si les techniques d'impression sont les mêmes, alors il est intéressant de remarquer que les erreurs sont également similaires, des erreurs qui nous aident à recomposer le processus d'impression d'un ouvrage durant ces deux siècles. Nous nous proposons donc ici de regarder d'un peu plus près les quelques maladroites qui semblent avoir été commises par les imprimeurs au moment de la réalisation de *La Célestine*, afin de comprendre comment ce travail était réalisé.

## 2. L'impression : un défi technique

Si l'esthétique est un aspect important de l'impression et fait donc l'objet d'un travail minutieux de la part des dessinateurs de caractères, graveurs et fondeurs,

---

<sup>261</sup> Y. PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIe siècle*, op. cit., p. 173

c'est l'imprimeur qui inscrira finalement la lettre sur le papier, l'encre sur la page, un travail complexe qui peut l'amener à commettre quelques erreurs sur lesquelles nous proposons de nous arrêter un instant. Grâce à ces maladresses, nous pouvons recomposer une partie du travail de cet imprimeur, travail dont les techniques ne cessent d'évoluer. Nous pourrions constater que l'erreur dans l'impression permet de retracer un processus de création bien particulier et donc de comprendre comment nos éditions ont été composées.

Les problèmes d'encrages sont ceux que nous pouvons le plus fréquemment observer dans les ouvrages, y compris dans nos éditions de *La Célestine*. Bavures, débordements, frisquette mal positionnée, tous ces éléments se remarquent sur la page, même des siècles plus tard. Il nous est alors possible de deviner dans quelles conditions un texte a été imprimé puis relié, et même de mesurer le savoir-faire d'un imprimeur et la qualité de ses outils. Si dans les deux premières éditions de Galliot du Pré et Claude Nourry nous ne remarquons pas forcément de réel problème d'encrage, nous ne pouvons pas en dire autant de l'édition de Jean de Saint-Denis. Les deux premiers éditeurs étaient en réalité au milieu de leur carrière, et tous deux des personnages assez reconnus dans leur profession. En revanche, ce n'était pas le cas de Jean de Saint-Denis, qui a alors peut-être, par faute de plus de moyen, fait appel à un imprimeur moins qualifié. Nous avons déjà pu observer que la qualité de son papier et de sa reliure était médiocre, mais l'impression du texte l'est elle aussi. En effet, à de nombreuses reprises, nous pouvons remarquer des traits d'encre en bas ou sur le côté des pages, ce qui tend à prouver que de l'encre a débordé de la frisquette au moment de l'impression.

Rappelons ici que les caractères sont placés sur la forme, alors que la feuille est placée sur le tympan de la presse. On rabat ensuite une frisquette sur ce tympan pour maintenir la feuille, qu'on presse, au moyen d'une platine, sur les caractères. Par conséquent, si la frisquette est mal positionnée sur le tympan, ou si les caractères

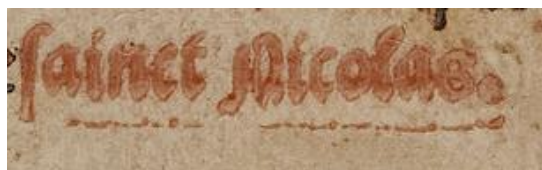


Figure 36 - Marque frisquette, *La Célestine*, Jean de Saint-Denis, 1529

sont trop encrés, il est possible de voir apparaître un trait plus ou moins fin sous le texte. On peut remarquer cette erreur dès la page de titre<sup>262</sup> : sur l'image ci-contre (cf. Figure 36), une bande rouge

<sup>262</sup> Cf. Annexe 7, p. 142

apparaît sous le nom de l'enseigne Saint-Nicolas, où était vendue l'œuvre, une erreur qui va se répéter sur de nombreuses pages de l'ouvrage, et qui concerne l'impression en noir mais aussi en couleur. À cette maladresse d'encrage s'ajoutent la qualité du papier, les fautes d'orthographe, la reliure, les pages déchirées à certains endroits, autant de petits défauts qui témoignent du travail peu soigné de l'imprimeur. Nous pouvons également constater que cette erreur de positionnement de la frisquette est assez récurrent dans les autres éditions de Jean de Saint-Denis, puisqu'on la retrouve notamment dans son ouvrage *Les Ditz de Saiges*<sup>263</sup>, publié la même année. Nous pouvons alors supposer que les deux ouvrages ont été imprimés chez le même imprimeur. De nos cinq éditions, celle de Jean de Saint-Denis est la seule dans laquelle nous avons pu observer fréquemment ces erreurs, ce qui ne signifie cependant pas que les autres ouvrages sont dénués de maladresses.

En effet, malgré la qualité de son édition, Claude Nourry n'a pas pu empêcher certaines erreurs d'impression que nous remarquons encore aujourd'hui. Nous avons vu précédemment que l'impression pouvait entraîner des nécessités particulières, et donc des erreurs<sup>264</sup>. Afin de créer des marges sur la page, le compositeur plaçait sur la forme des caractères pour créer de l'espace, caractères qui étaient normalement cachés par la frisquette. Or, en fonction des types ou de la pression effectuée lors de

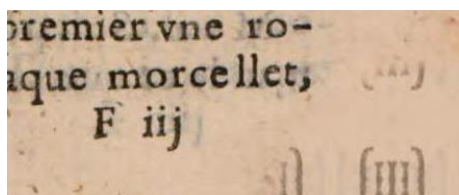


Figure 37 - Acte 4, p. 63, *La Célestine*, Claude Nourry, 1529

l'impression, il était parfois possible d'observer ces caractères sur la page de l'ouvrage. Nous supposons que c'est cette maladresse que nous pouvons observer dans l'édition de Claude Nourry : dans l'image ci-contre (cf. Figure 37), nous remarquons des caractères à moitié

imprimés dans les marges. Nous pouvons suggérer que c'est la protubérance de ces types qui a entraîné leur impression, malgré la présence de la frisquette sur la feuille. Nous pouvons également nous reporter à la Figure 30 pour observer ce phénomène d'impression<sup>265</sup>.

En ce qui concerne les deux éditions suivantes, nous pouvons observer quelques taches d'encres dont nous avons déjà fait mention plus tôt dans notre étude, notamment à la page 8 dans l'édition de Reinsart. On observe également quelques

<sup>263</sup> *Les ditz des Saiges*, Paris, Jean de Saint-Denis, 1529

<sup>264</sup> Cf. Composition de l'ouvrage, p. 104, 1§

<sup>265</sup> Cf. Figure 30 - Acte 4, p. 65, *La Célestine*, Claude Nourry, 1529, p. 107

soucis de positionnement de frisure, beaucoup moins récurrents cependant que chez Jean de Saint-Denis, ou encore d'encrage dans l'édition de Charles Osmont. En effet, le texte français semble beaucoup moins lisible que le texte espagnol : est-ce une conséquence de la typographie ? L'italique demandait-il un encrage particulier ? Il aurait pour cela fallu que l'imprimeur traite différemment les deux typographies sur une même page, ce qui lui aurait demandé beaucoup plus de temps. Bien entendu, il ne s'agit là que de supposition qu'il serait intéressant de vérifier.

Ces quelques erreurs et maladresses commises par les imprimeurs nous permettent de comprendre la difficulté que représentait l'impression d'un tel ouvrage. Composé de vingt-et-un actes, d'images, de fleurons, d'une mise en page bien particulière et en perpétuelle évolution, l'imprimeur doit gérer un grand nombre d'obstacles avant d'arriver à ses fins. Ce sont néanmoins ces erreurs qui permettent aux chercheurs de prendre conscience de la technique nécessaire pour réaliser ce genre de métier, et nous pouvons alors retracer, ne serait-ce que brièvement, l'évolution de l'imprimé, à travers *La Célestine*.

Traduire *La Célestine* n'est pas uniquement un travail littéraire et linguistique : le texte doit être compris dans son ensemble, et il faut pour cela dépasser le cadre de la littérature, et s'intéresser à la lettre en elle-même, à l'objet « livre ». En étudiant la matérialité des éditions des traductions de notre texte espagnol, nous avons pu reconstituer, du moins en partie, les étapes de la création d'un ouvrage. *La Célestine*, bien qu'étant une traduction et donc d'origine étrangère, nous permet de retracer le processus de composition d'un livre, et les enjeux que cette composition peut entraîner. Il est vrai que l'œuvre de Rojas représente, même dans le domaine hispanique, une exception littéraire dont le génie tend à se répercuter dans sa forme, puisque son ambiguïté soulève des questions de mise en page et d'organisation du texte sur le papier. En outre, le succès international de cet écrit l'amène à être édité de nombreuses fois, par des éditeurs différents, qui en proposent chacun une nouvelle version. Nous pouvons par conséquent observer les évolutions du monde de l'imprimé à travers ces différentes éditions d'un même texte. Si la traduction ne change pas, le texte quant à lui est sujet à des bouleversements variés, à commencer par la forme théâtrale ou la typographie. Étudier ces évolutions nous permet de comprendre l'œuvre, et nous pourrions finalement citer les mots de Paul-Marie Grinevald qui, dans sa préface de *l'Histoire de l'écriture typographique*, explique :

L'histoire de l'écriture typographique parle des hommes, des techniques, mais aussi des langues, des manuscrits, du papier, des machines, des livres, des imprimeurs<sup>266</sup>.

---

<sup>266</sup> Y. PERROUSSEAUX, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 4





## CONCLUSION

---

La traduction de *La Célestine* ne peut être comprise que si nous prenons en compte toutes les étapes de sa conception : de la linguistique à l'impression, du texte à l'ouvrage, de la langue à la lettre, de l'auteur au traducteur, chacun de ces éléments est un pilier fondateur de l'œuvre finale. L'étude de tous ces agents nous permet de retracer le processus de création de ce chef-d'œuvre, de le comprendre dans son entièreté. Nombreuses furent les études littéraires ou linguistiques réalisées autour de *La Célestine*, mais à dire vrai, analyser cette œuvre sous une nouvelle problématique nous permet de lui donner une dimension novatrice qu'il serait judicieux d'approfondir.

Nos recherches nous amènent à comprendre comment *La Célestine*, en tant qu'objet, est petit à petit devenu un chef-d'œuvre s'incluant parfaitement dans le paysage littéraire français. Ce texte espagnol réussit à dépasser les frontières linguistiques et temporelles, et s'impose comme le reflet des traditions éditoriales qui ont bercé les métiers du livre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Une première contextualisation nous a par conséquent permis de prendre conscience de la place de la traduction en France, une place en pleine évolution alors que se développe un phénomène de mondialisation qui se répercute rapidement sur le domaine du livre. Le traducteur devient par conséquent un intermédiaire entre plusieurs langues, mais aussi entre plusieurs cultures et modes de pensée, de sorte que ses travaux se transforment en des produits autour desquels s'organisent des stratégies de vente soumises elles-mêmes à de nombreuses contraintes liées aux enjeux géopolitiques européens.

Nos éditions de *La Célestine* ne peuvent être correctement appréhendées sans prendre en compte ce contexte dans lequel les premières traductions ont été réalisées, puisque les situations politiques, économiques ou culturelles ont elles aussi un impact sur les textes dont nous disposons aujourd'hui. La mondialisation entraîne un phénomène d'expansion de l'enseignement des langues vivantes européennes ainsi qu'une augmentation des traductions qui s'accompagne d'une réflexion nouvelle quant à la traductologie en soi. La traduction devient alors un

travail linguistique mais aussi commercial : le texte est petit à petit considéré comme un produit à commercialiser, qui fait donc l'objet de nouveaux questionnements liés aux langues privilégiées par le traducteur, au genre de l'ouvrage, ou encore à la manière de promouvoir au mieux le résultat final pour toucher un public plus large et diversifié.

Tous ces questionnements sont parfaitement illustrés par l'exemple de notre texte, puisqu'il est lui-même au cœur d'un échange linguistique entre l'espagnol, l'italien et le français, et qu'il fait l'objet d'une réflexion commerciale intense : il s'agit de rendre l'œuvre visible, reconnue, au moyen notamment d'un privilège. Traduire une pièce de théâtre espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle ne représente en rien une nouveauté, entendons par là que *La Célestine* reflète tout à fait les habitudes et les choix éditoriaux qui sont faits à cette époque.

C'est donc au cœur de ces nombreux bouleversements européens que naissent les premières traductions de *La Célestine*, autour desquelles vont également s'organiser bon nombre de réflexions éditoriales relatives à la fois au contenu et à l'esthétique du texte traduit. Comparer les éditions de notre texte entre elles nous permet de rendre compte de l'évolution du regard que les éditeurs portaient sur *La Célestine*. En effet, la valorisation esthétique, par l'image ou les ornements, ne cesse de progresser, et s'adapte à de nouvelles volontés éditoriales.

Le choix du contenu répond lui aussi à un besoin de l'éditeur, notamment dans le cas de l'édition de Charles Osmont<sup>267</sup> qui propose une version bilingue du texte espagnol. Nous avons pu constater que le contenu de l'ouvrage était régi à la fois par la censure et les contraintes induites par le processus même de la traduction : puisqu'il s'agit d'un ouvrage étranger, il n'est pas forcément aisé de se procurer le texte original ou ses mises à jour, ce qui nous permet de bénéficier aujourd'hui de plusieurs versions d'un même texte. En analysant ces multiples versions, nous pouvons déterminer sur quel texte s'appuyait un traducteur français : la compréhension du contexte éditorial français aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est donc essentielle pour l'étude des traductions de *La Célestine*.

Nous avons pu constater que l'impression représente aussi un aspect non négligeable de la compréhension de notre ouvrage en tant que chef-d'œuvre à la fois

---

<sup>267</sup> F. de ROJAS, *La Celestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en François, op. cit.*

espagnol et français, puisqu'elle respecte les règles, traditions et évolutions alors en vigueur. L'évolution de la typographie, de la forme du texte, de son organisation sur la page nous permet d'affirmer que *La Célestine* est bel et bien un modèle représentatif des traditions éditoriales et d'impression de l'Ancien Régime. Le passage du gothique au romain, l'utilisation de l'italique et de la Garalde, les réflexions quant à la forme théâtrale du texte sont autant d'éléments qui indiquent que les éditions de *La Célestine* rendent compte de l'évolution de la réflexion éditoriale de cette époque.

Finalement, c'est la combinaison de tous ces facteurs qui nous permet de suggérer que *La Célestine* a peu à peu gagné une place de choix dans le paysage littéraire et éditorial français. Si elle ne bénéficie pas d'autant de notoriété qu'un *Don Quichotte*, Célestine n'en reste pas moins un personnage incontournable de la littérature internationale, qui a fait l'objet au cours de ces cinq derniers siècles d'une réflexion à la fois littéraire et linguistique, traductologique et éditoriale qui démontre bien l'importance de l'œuvre.

Étudier *La Célestine* en tant que traduction et non en tant qu'œuvre originale nous amène à porter sur le texte un regard nouveau, et donc à tenir compte des tous les éléments constitutifs de cet ouvrage, qui ont contribué à sa renommée dans le domaine français. En effet, nous avons pu observer que ce succès était bien évidemment dû au texte en soi mais qu'il était aussi lié à toute une réflexion éditoriale qui s'articule autour de celui-ci, portant aussi bien sur la langue que sur la lettre, l'image, la page, les caractères.

L'étude de la traduction dépasse alors les frontières de la langue et doit être analysée sous le prisme de la totalité des éléments qui la constituent : objet linguistique, littéraire, commercial, éditorial et imprimé, la traduction est au cœur d'une multitude de réflexions diverses dont *La Célestine* semble illustrer les principales caractéristiques. Nous pourrions finalement achever notre recherche en citant les propos d'Antoine Berman :

La traduction est un miroir où se reflète en concentré le rapport à l'étranger qu'entretient une culture<sup>268</sup>.

---

<sup>268</sup> A. BERMAN, « De la translation à la traduction », *op. cit.*, p. 205



## SOURCES

---

BOCCACE (1313-1375), *Flammette (de J. Boccace), complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile, translattée d'italien en vulgaire françois. On les vend à Lyon, par Claude Nourry dict le Prince près Nostre-Dame de Confort. - « A la fin » : Nouvellement imprimée à Lyon, par Claude Nourry dict le Prince, près Nostre-Dame de Confort, 1532, Lyon, Claude Nourry, 1532.*

DE VENETTE Jean et Jean DROUYN, *La Vie des troys Maries, de leur mère, de leurs enfans et de leurs maris. [Composé en rime françoise par Jean de Venette et translatté de rime en prose par Jean Droyn.] Nouvellement corrigée par un vénérable docteur en théologie, Lyon, Claude Nourry, 1519.*

MOLIERE, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1966.

QUEVEDO Francisco de, Francisco de QUEVEDO, Charles Préfacier NODIER et Alfred GERMOND DE LAVIGNE, *Oeuvres choisies de Francisco de Quevedo. Histoire de Pablo de Ségovie (« el Gran tacaño »), traduite de l'espagnol et annotée par A. Germond de Lavigne, ..., Paris, France, L. Bonhoure, 1882.*

RABELAIS François (1494?-1553), *Les horribles et espoventables faitz et prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua , composez nouvellement par Maistre Alcofrybas Nasier, Lyon, Claude Nourry, 1532.*

ROJAS Fernando de, *La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Aline Schulman (trad.), Fayard, Paris, 2006.

ROJAS Fernando de, *La Célestine : tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Alfred Germond de Lavigne (trad.), Paris, La Renaissance du livre, 1841. Google-Books-ID : BIMpAAAAYAAJ.

ROJAS Fernando de, *La Celestine, ou histoire tragicomique de Caliste et de Mélibée, composée en espagnol par le bachelier Fernam Rojas, et traduite de nouveau en françois*, Jacques de Lavardin (trad.), Rouen, Charles Osmont, 1633.

ROJAS Fernando de, *La Celestine : tragicomédie [de Calisto et Melibeo]*, Jacques de Lavardin (trad.), Rouen, Reinsart, 1598. Google-Books-ID : Tf47AAAACAAJ.

ROJAS Fernando de (1465?-1541) Auteur du texte, *Celestine en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, nouvelleme[n]t translate d'ytalien en françoys*, Lyon, Claude Nourry, 1529.

ROJAS Fernando de (1465?-1541) Auteur du texte, *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté D'ytalien en françois*, Paris, Jean de Saint-Denis, 1529.

ROJAS Fernando de (1465?-1541) Auteur du texte, *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, Paris, Galliot du Pré, 1527.

ROJAS Fernando de (1465?-1541) Auteur du texte et Joachim (1522?-1560) Auteur du texte DU BELLAY, *La Célestine, fidèlement repurgée et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin,... Tragicomédie jadis espagnole, composée [par F. de Rojas]... Plus la Courtizanne de Joachim Du Bellay [et l'Elégie sur la Célestine de J. de Lavardin, par Florent Chrestien]*, Jacques de Lavardin (trad.), Paris, Nicolas Bonfons, 1578.

ROJAS Fernando de et Marta HARO CORTÉS, *La Celestina con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, texto integro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, Madrid, Ed. Castalia, 2002.

*Les ditz des Saiges*, Paris, Jean de Saint-Denis, 1529.

*Le songe doré de la pucelle*, Lyon, 1488.



## BIBLIOGRAPHIE

---

AHRENS Virginie, « Typographie et mise en page », Université Paris Diderot, sans date (en ligne : [https://www.eila.univ-paris-diderot.fr/\\_media/user/virginie\\_ahrens/m1-twbasics-week7.pdf?id=user%3Avirginie\\_ahrens%3Acours\\_m1\\_redaction\\_technique&cache=cache](https://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/user/virginie_ahrens/m1-twbasics-week7.pdf?id=user%3Avirginie_ahrens%3Acours_m1_redaction_technique&cache=cache) ; consulté le 3 juin 2021).

ANDRE Miquel, « Première traduction en français des Mille et une Nuits par Antoine Galland », sur *FranceArchives*, sans date (en ligne : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2004/38941> ; consulté le 15 avril 2021).

BERGSON Henri, *Le rire : présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie*, Originaltext 1900, Paris, Flammarion, coll. « Édition avec dossier », 2013.

BERMAN Antoine, « De la translation à la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 23.

BERMAN Antoine, « La terre nourrice et le bord étranger », *Communications*, vol. 43, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1986, p. 205-224.

BEUCHOT Andrien-Jean-Quentin, *Bibliographie de l'Empire français*, Paris, 1811.

BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, 1674, vol. III.

CHEVALLIER Marjolaine, « Yves Perrousseau, Histoire de l'Écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siècle, s. l., Atelier Perrousseau éditeur, 2005 », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, vol. 86, n° 4, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, p. 555-555.

CONSTANTINESCU Muguras et Cristina DRAHTA, « L'Histoire de la traduction en questions », Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université Stafen cel Mare (éd.), n° 18, coll. « Atelier de traduction », 2011 (en ligne : <http://www.usv.ro/atelierdetraduction/index.php/fr/17/Notre%20revue/496/0>).

DACIER, *L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1711, 3 vol.

DELALAIN Paul, *Notice sur Galliot du Pré, libraire parisien de 1512 à 1560*, Paris, Dumoulin, 1890.

DELALAIN Paul, « Notice sur Galliot du Pré, libraire parisien de 1512 à 1560 », 1890 (en ligne : <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/5f467617ccd45552cbf40ad33ea41bf7.pdf>).

DELISLE Jean, « Réflexion sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques », vol. 26, n° 2, coll. « Equivalences », 1998, p. 21-43.

DE VEGA Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juan Manuel Rozas (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

DUCHE-GAVET Véronique, *Histoire des traductions en langue française, XVe - XVIe siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015, vol. 1/4.

FERTEL Martin-Dominique, *La science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très pratiques pour se perfectionner dans cet art*, sans lieu, Dominique-Martin Fertel, 1723. Google-Books-ID: EBvMwBJxu1oC.

GAGLIARDI Donatella, « La Celestina en el Índice: Argumentos de una censura », *Celestinesca*, vol. 31, n° 0, 15 janvier 2021, p. 59-84.

GERVAT, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe - XVIIIe siècles*, Verdier, Lagrasse, 2014.

HEYWOOD Thomas, *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, Londres, J. Pearson, 1874, vol. V. Google-Books-ID: ov1DAAAAYAAJ.

HOMERE, *L'Iliade, poëme, avec un discours sur Homère, par M. de La Motte*, Houdar De La Motte (trad.), Paris, Grégoire Dupuis, 1714.

LA CAILLE Jean de, *Histoire de l'imprimerie et de la librairie, où l'on voit son origine & son progrès, jusqu'en 1689 : divisée en deux livres*, Paris, Jean de la Caille, 1689.

LAUVERGNAT-GAGNIERE Christiane, « Claude Nourry, imprimeur populaire ? », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°11/1, 1980. *La littérature populaire aux XVème et XVIème siècles*.

*Actes du deuxième colloque de Goutelas (21-23 septembre 1979)*, 1980 (DOI : 10.3406/rhren.1980.1170).

LEUWERS Hervé, « Pierre M. Conlon, Le siècle des Lumières. Bibliographie chronologique, tome XXIV et XXV », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 355, Armand Colin, Société des études robespierristes, 1<sup>er</sup> janvier 2009, p. 215-216.

LOUBET DEL BAYLE Jean-Christophe, « Nicolas Jenson : le père du caractère typographique romain », (en ligne : <http://histoire.typographie.org/venise/chapitre2.html> ; consulté le 1<sup>er</sup> juin 2021).

MARTIN F, « Du caractère au livre, l'invention de la lettre ou la naissance de l'imprimerie, Exposition des livres anciens de 1470 à 1550 », Ville d'Arles, 2006.

MOUNIN Georges, « Chapitre premier. La traduction est-elle possible ? », dans *Les belles infidèles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Traductologie », 2020, p. 13-26. Container-title: Les belles infidèles.

NORMAN Larry F., *Du spectateur au lecteur: imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, Fasano, Schena [u.a.], coll. « Biblioteca della ricerca 2, Cultura straniera », n° 118, 2002.

PELLETAN Édouard (1854-1912), *Deuxième lettre aux bibliophiles : du texte et du caractère typographique*, Paris, 1896.

PERROUSSEAU Yves, Jacques ANDRE et Christian LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg au XVIIIe siècle*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseau, 2005.

RENONCIAT Annie, « Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : « Spectaculum horrible visum » ? », *Romantisme*, n°157, n° 3, Armand Colin, 8 octobre 2012, p. 33-52.

RIFFAUD Alain, « Jean Ribou, le libraire éditeur de Molière », vol. 10, coll. « Histoire et civilisation du livre », 2014, p. 315-363.

SAULNIER V. L., « DES VERS INCONNUS DE RONSARD: Ronsard et les Lavardin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 39, n° 2, Librairie Droz, 1977, p. 229-238. JSTOR.

VERDEVOYE Paul, « La Célestine et l'adaptation de Paul Achard », *Bulletin hispanique*, vol. 45, n° 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1943, p. 198-201.

VOX Maximilien, « Biologie des caractères d'imprimerie », dans *Cahier Vox*, sans lieu, Lure, 1975.

WAGNER Marie-France, « S. Guellouz, dir. « La traduction au XVII siècle », Littératures classiques. Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail et Paris, Aux Amateurs de Livres, n 13, octobre 1990, 312 p. », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 1, 1992, p. 289.

WEISS M., *Bibliographie universelle ancienne et moderne, ou Dictionnaire de tous les Hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à ce jour*, H. Ode, Bruxelles, 1847, vol. 11.

« Antonio de Guevara / Aviso de privados y doctrina de cortesanos/ Argumento », 1539 (en ligne : <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepcar.htm> ; consulté le 6 mai 2021).

« Essor de la traduction au XVIIIe siècle (L') », sur *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, sans date (en ligne : <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/humanisme-europ%C3%A9en/1%E2%80%99europe-des-savoirs-xvii-xviii-si%C3%A8cle/1%E2%80%99essor-de-la-traduction-au-xviii-si%C3%A8cle> ; consulté le 12 avril 2021).

« Impressions en couleurs | Dominique Varry », sans date (en ligne : <http://dominique-varry.enssib.fr/Impressions%20en%20couleurs> ; consulté le 11 mai 2021).

Notice VIAF Théodore Reinsart, « 121883194 », (en ligne : <https://viaf.org/viaf/121883194/> ; consulté le 3 mai 2021).

## ANNEXES

---

### *Table des annexes*

1) TABLEAU SYNOPTIQUE DES EDITIONS DE LA CELESTINE .	134
2) GALLIOT DU PRE : DEUXIEME MARQUE DU LIBRAIRE .....	136
3) GALLIOT DU PRE : PAGE DE TITRE, RECTO – VERSO.....	137
4) CLAUDE NOURRY : PAGE DE TITRE .....	139
5) CLAUDE NOURRY : MENTION DE ROJAS DANS LES PIECES RAJOUTEES .....	140
6) JEAN DE SAINT-DENIS : COUVERTURE .....	141
7) JEAN DE SAINT-DENIS : PAGE DE TITRE .....	142
8) JEAN DE SAINT-DENIS : TACHE, ACTE 1 .....	143
9) THEODORE REINSART : PAGE DE TITRE.....	144
10) CHARLES OSMONT : PAGE DE TITRE .....	145
11) CHARLES OSMONT : ARGUMENT .....	146
12) CHARLES OSMONT : DIFFERENCE TYPOGRAPHIQUE.....	147

**ANNEXE 1 : TABLEAU SYNOPTIQUE DES EDITIONS FRANÇAISES DE  
*LA CELESTINE*<sup>269</sup>**

<b>Date</b>	<b>Editeur</b>	<b>Lieu</b>	<b>Traducteur</b>
<b>1527</b>	Galliot du Pré	Paris	<i>Inconnu</i>
<b>1529</b>	Claude Nourry	Lyon	<i>Inconnu</i>
<b>1529</b>	Jean Saint-Denis	Paris	<i>Inconnu</i>
<b>1542</b>	Edition collective (Nicolas Barbou, ...)	Paris	<i>Inconnu</i>
<b>1578</b>	Nicolas Bonfons	Paris	Jacques de Lavardin
<b>1578</b>	G. Robinot	Paris	Jacques de Lavardin
<b>1578</b>	Guillaume Chaudière	Paris	Jacques de Lavardin
<b>1598</b>	Théodore Reinsart	Rouen	Jacques de Lavardin
<b>1599</b>	C. Le Villain	Rouen	Jacques de Lavardin
<b>1633</b>	Charles Osmont	Paris	<i>Inconnu</i>
<b>1644</b>	Charles Osmont	Paris	<i>Inconnu</i>
<b>1841</b>	C. Gossellin	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1843</b>	C. Gossellin	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1873</b>	A. Lemerre	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1883</b>	C. Marpon, E. Flammarion	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1920</b>	La Renaissance du Livre	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1922</b>	Edition de la Nouvelle Revue Française	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1942</b>	F. Sorlot	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1946</b>	M. Daubin	Paris	Alfred Germond de Lavigne

<sup>269</sup> Ce tableau regroupe les différentes éditions françaises de *La Célestine*, telles que recensées par la Bibliothèque nationale de France. On peut constater que l'œuvre a fait l'objet de quantité d'éditions différentes, ce qui témoigne parfaitement de son succès dans le paysage littéraire et éditorial français.

<b>1949</b>	Les Compagnons du Livre	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1949</b>	Les Bibliophiles de France	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1950</b>	Les Bibliophiles de France	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1952</b>	Le Club français du livre	Paris	Alfred Germond de Lavigne
<b>1961</b>	Denoël	Paris	Georges Brousse
<b>1963</b>	Aubier, Montaigne, P. Heugas	Paris	Pierre Heugas
<b>1971</b>	L'atelier Crommelynk	Paris	Pierre Heugas
<b>1976</b>	Union latine d'éditions	Paris	Pierre Heugas
<b>1979</b>	Aubier, Flammarion	Paris	Pierre Heugas
<b>1980</b>	Aubier	Paris	Pierre Heugas
<b>1989</b>	Actes Sud	Paris	Florence Delay
<b>1992</b>	Aubier	Paris	Pierre Heugas
<b>2006</b>	Fayard	Paris	Aline Schulman



ANNEXE 2 : GALLIOT DU PRE : DEUXIEME MARQUE DU LIBRAIRE<sup>270</sup>



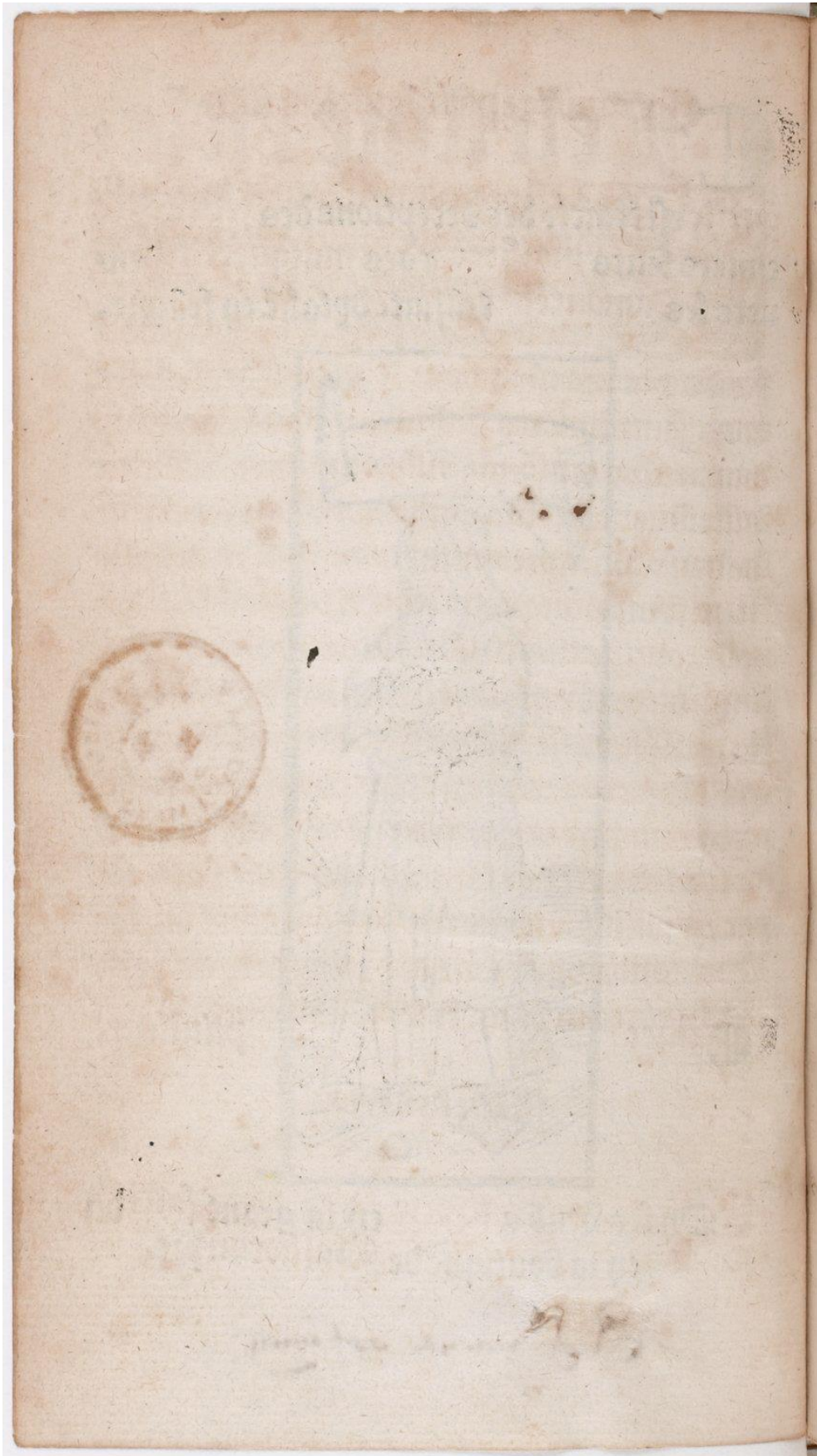
---

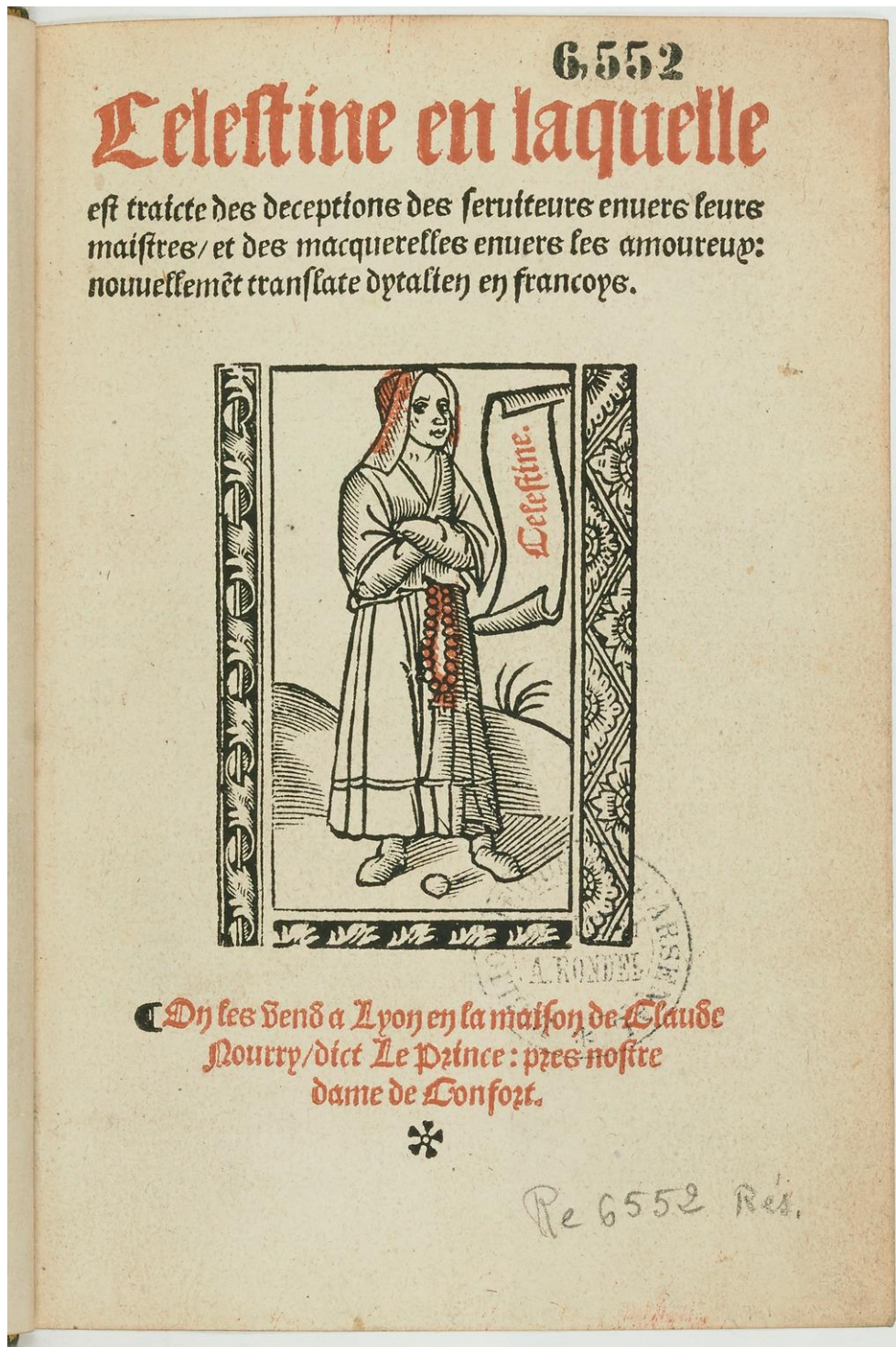
<sup>270</sup> [Source : Bibliothèques Virtuelles Humanistes – Base de typographie de la Renaissance, Université de Tours, [http://www.bvh.univ-tours.fr/batyr/beta/notice\\_libraire.php?Libraire=309](http://www.bvh.univ-tours.fr/batyr/beta/notice_libraire.php?Libraire=309)]. Nous avons vu précédemment une première marque du libraire Galliot du Pré (cf. i. Galliot du Pré, p. 57), et avons signalé qu'il en possédait également une deuxième que voici. Cette marque n'est pas présente dans notre édition de *La Célestine*, mais elle possède toutefois des caractéristiques visuelles similaires : la galère, le phylactère, etc.

ANNEXE 3 : GALLIOT DU PRE : PAGE DE TITRE RECTO – VERSO<sup>271</sup>

<sup>271</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Cette page de titre nous permet d'observer à la fois le mélange entre couleur et noir et blanc, image et texte, majuscule et minuscule, mais nous montre également quelques taches sur la page, à la fois le recto et le verso, ainsi que des imperfections résultant de la fabrication du papier.





ANNEXE 4 : CLAUDE NOURRY, PAGE DE TITRE<sup>272</sup>

<sup>272</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Sur cette page de titre de l'édition de 1529 de Claude Nourry, nous pouvons observer l'insertion de la couleur dans l'image, et de cette même image sur la page, entre les informations relatives à l'ouvrages, et les informations commerciales, relatives à l'éditeur ou au libraire. Nous pouvons également prendre conscience de la qualité du papier et de l'impression.



## ANNEXE 5 : CLAUDE NOURRY, MENTION DE ROJAS DANS LES PIECES RAJOUTEES<sup>273</sup>

Nouvellement translaté dytalien en francoys. On les vend à Lyon en la maison de Claude Nourry dict le Prince, près nostre Dame de Confort. (A la fin :) Cy finist Celestine... etc. Imprimée nouvellement à Lyon par Claude Nourry dict le Prince, lan de grace mil cinq cens vingt et neuf, le quatorziesme iour de juillet (1529) in-8<sup>o</sup> goth., fig. sur bois, mar. vert, dos orné de petits fers et filets dorés, encadrements de filets en compartiments, fleurons et décor à l'éventail, doré aux angles des plats, dent. int., tranches dorées (Bauzonnet-Trautz).

Cet ouvrage est l'un des premiers qui aient été conçus sous la forme dramatique, le premier peut-être des temps modernes et l'on peut dire à cet égard qu'il a été sinon la source, au moins le point de départ de notre littérature comique. Il est divisé en 21 actes dont le premier serait l'œuvre de Rodrigo Costa et les suivants celle de Fernand de Rojas. La première impression française est de 1527. Elle passe pour excessivement rare, comme d'ailleurs toutes celles qui ont précédé 1550. Celle-ci est la seconde connue. Belle typographie de Claude Nourry, avec son titre imprimé en 2 couleurs. Nombreuses figures sur bois dans le texte. Gracieuse reliure de Trautz en bel état de conservation.

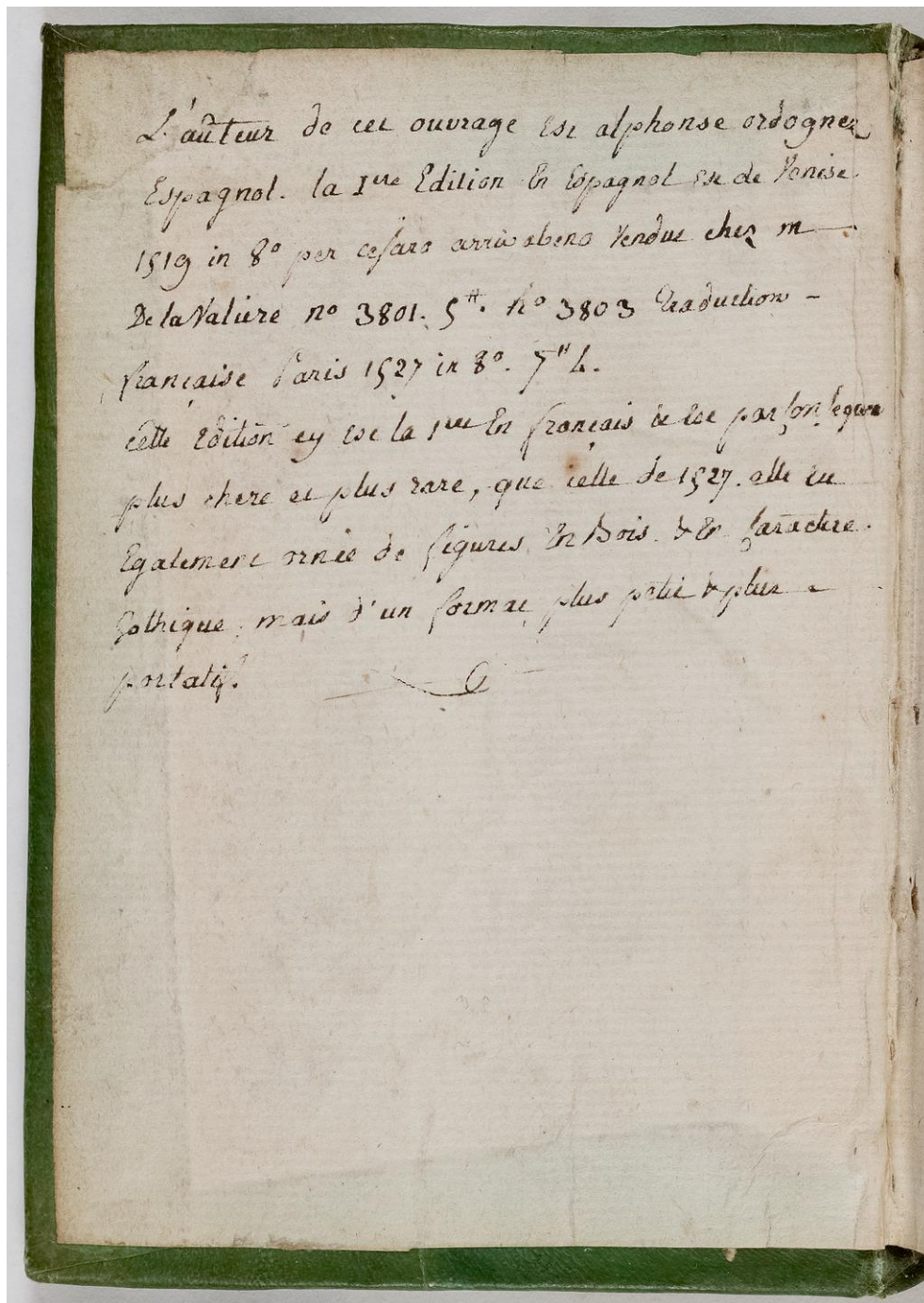
~~1316. CRESCENS (Pierre de). Le Liure des prouffitz champestres et ruraux. Touchât le labour des champs, vignes et iardins et pour faire puy, fontaines, citernes, maisons et aultres édifices. Lequel a esté extrait du iardin de santé, du grant propriétaire de Virgile. Et de plusieurs aultres docteurs auctentiques. Et fust iadis composé par maistre Pierre des Crescens, cōtenāt la vertu des herbes et de faire entes et arbres de plusieurs sortes. Contient aussi la maniere de nourrir et garder cheuaultx et mules et à congnoistre leur nature domesticque. Imprimé à Paris en la grant rue saint Jacques à lenseigne de la Roze Blanche couronnée. (A la fin :) Cy fine... imprime nouvellement à Paris, p. Philippe Le Noir, libraire et lung des deux relieurs de liures iurez en luniversité de P. Et fust achevé le quinziesme iour de frenier (*sic*) mil cinq cens XXIX (1529) in-f<sup>o</sup> goth., fig. sur bois, rel. maroquin rouge, armoiries au centre des plats, dent. intér., tr. dorées (Chambolle Duru)..... 1.200 fr.~~

~~Très bel exemplaire d'un ouvrage célèbre et qui renferme de précieuses indications pour l'histoire de la vie privée au moyen âge. Charmantes gravures sur bois dans le texte.~~

~~1317. FROISSARD ET MONSTRELLET. Le premier (deuxième, tiers et quart) volume de Froissart, des croniques de France, d'Angleterre, d'Escosse, d'Espagne, de Bretagne, de Gascongne, de Flandres et~~

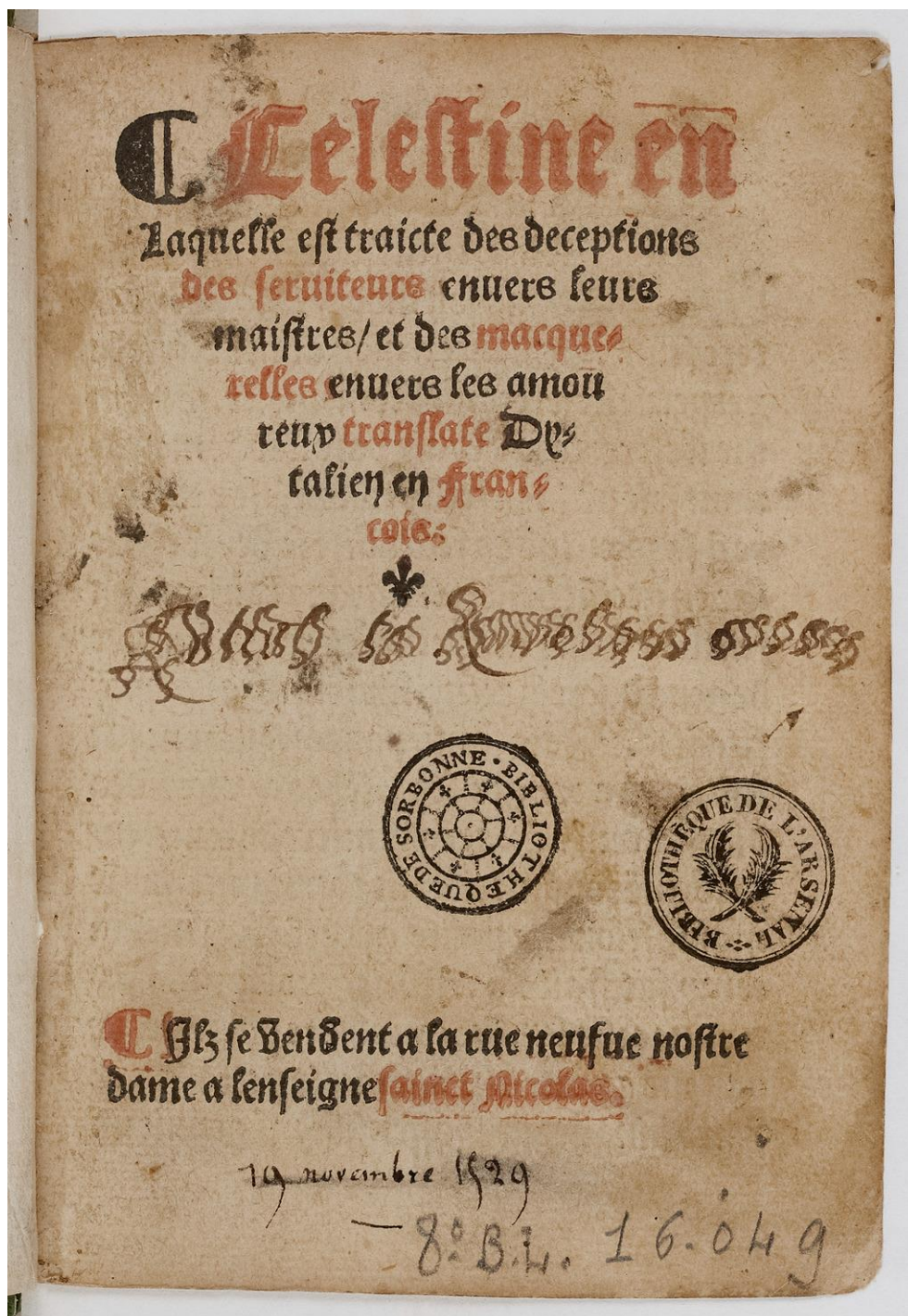
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<sup>273</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Cette page est extraite des pièces qui ont été rajoutée plusieurs années, voire siècles, après l'impression de *La Célestine* chez Claude Nourry. On y trouve des informations concernant la production de l'ouvrage en Espagne, et notamment des données relatives à son auteur, Fernando de Rojas.

ANNEXE 6 : JEAN DE SAINT-DENIS, COUVERTURE<sup>274</sup>

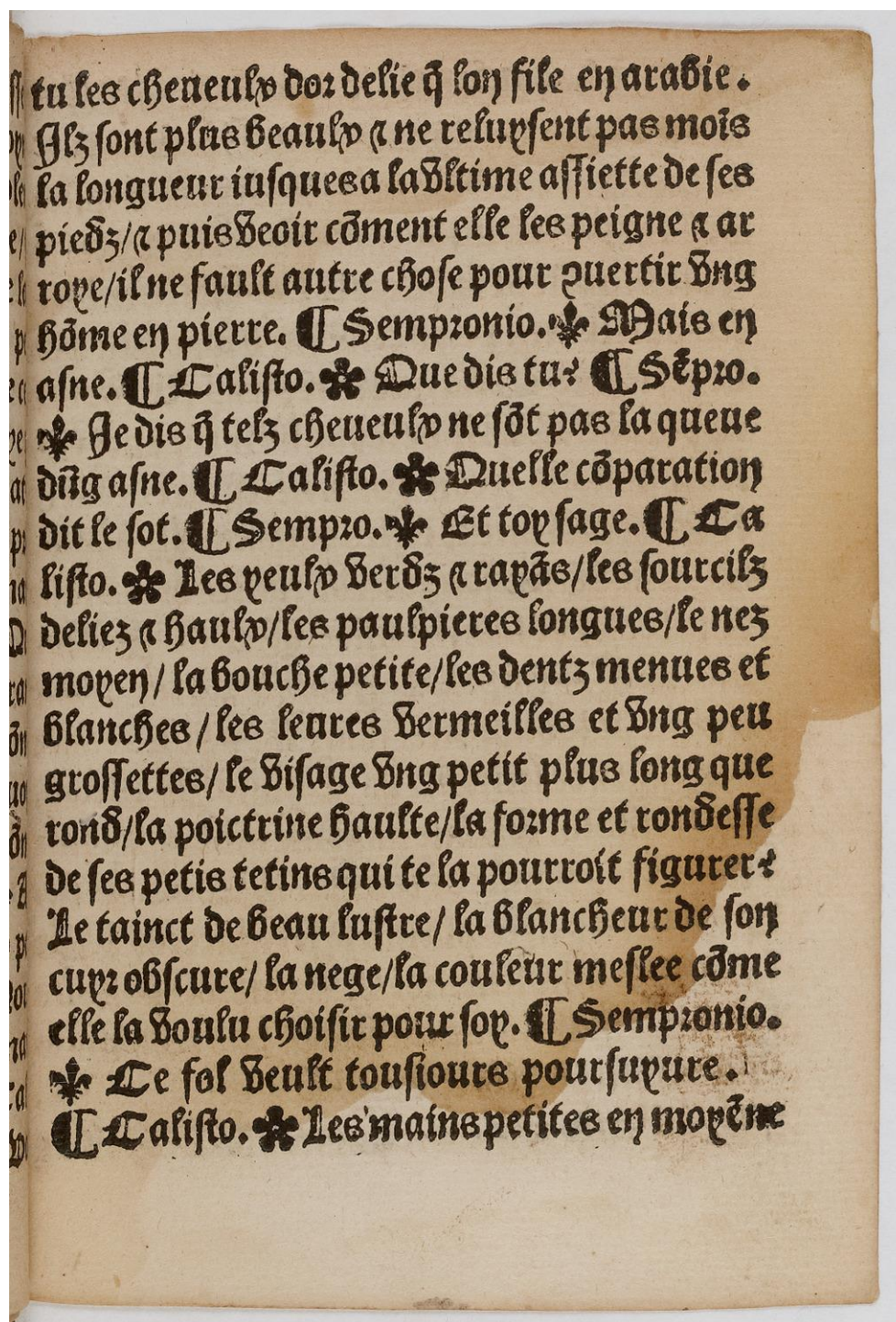
<sup>274</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Sur cette deuxième de couverture, nous pouvons observer que le libraire, du moins nous supposons qu'il est à l'origine de cette note, a inscrit à la main des informations visant à promouvoir son ouvrage et à justifier son prix. Il commet toutefois des erreurs assez importantes : le nom de l'auteur, les dates, etc. Il affirme de plus que son édition est la première à proposer ce texte en français, alors que celle de Galliot du Pré la précède de deux ans.



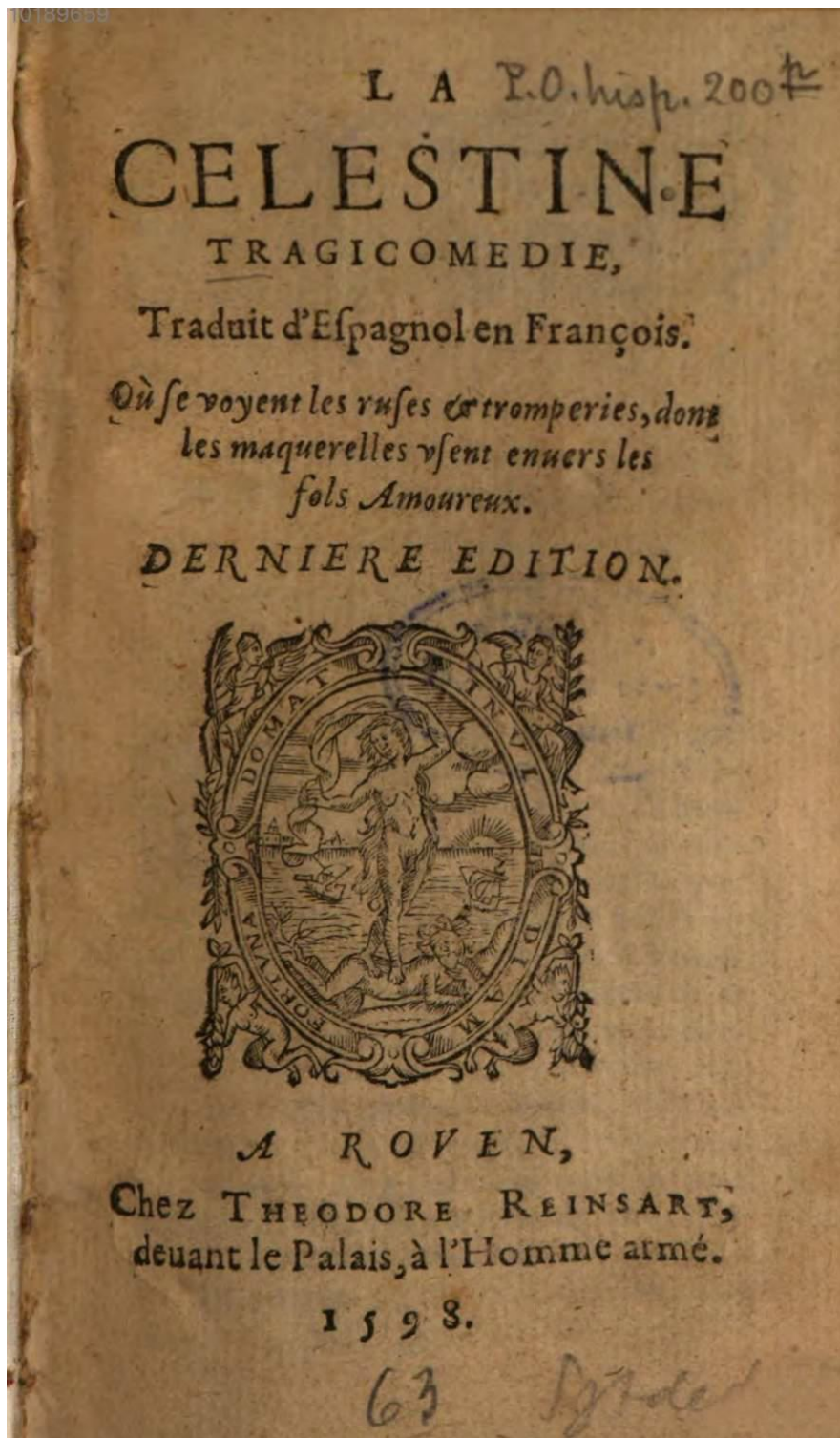
ANNEXE 7 : JEAN DE SAINT-DENIS, PAGE DE TITRE<sup>275</sup>

<sup>275</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Cette page de titre nous permet d'illustrer nos propos lorsque nous affirmions plus tôt que la qualité du papier choisie restait médiocre, et que certaines imperfections témoignaient du travail et des erreurs de l'imprimeur, notamment la marque de la frisquette sous la mention de l'enseigne « Saint Nicolas ». On observe toutefois une alternance des couleurs et du noir, qui révèlent malgré tout une volonté de la part de l'éditeur d'embellir son édition.



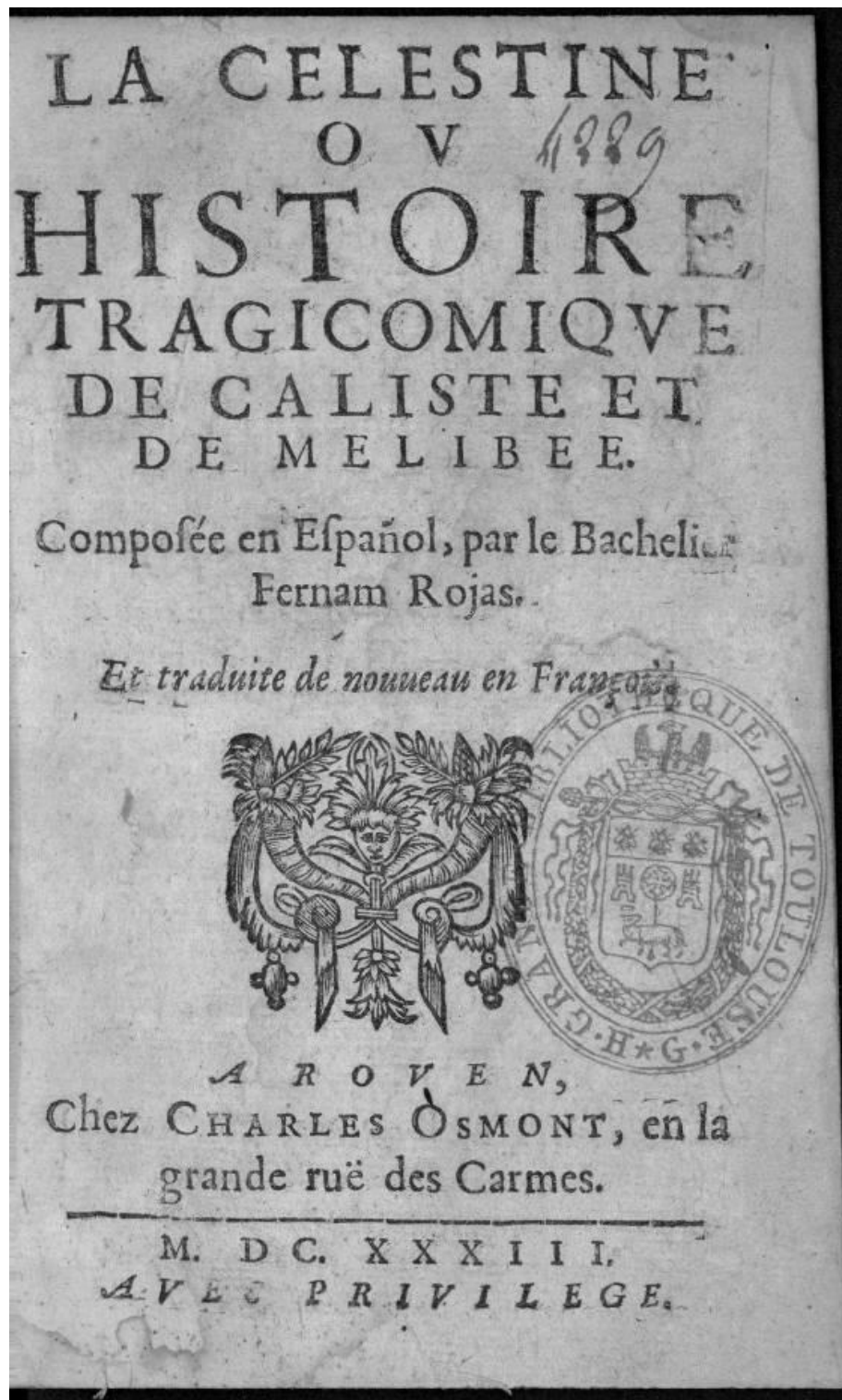
ANNEXE 8 : JEAN DE SAINT-DENIS, TACHE, ACTE 1<sup>276</sup>

<sup>276</sup> [Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Cette tache, nous supposons qu'il s'agit d'une tache de café, est présente sur presque tout l'acte 1. Nous avons pu voir qu'elle n'avait pu être faite qu'une fois l'ouvrage relié, par l'imprimeur dans son atelier ou par le lecteur lui-même.

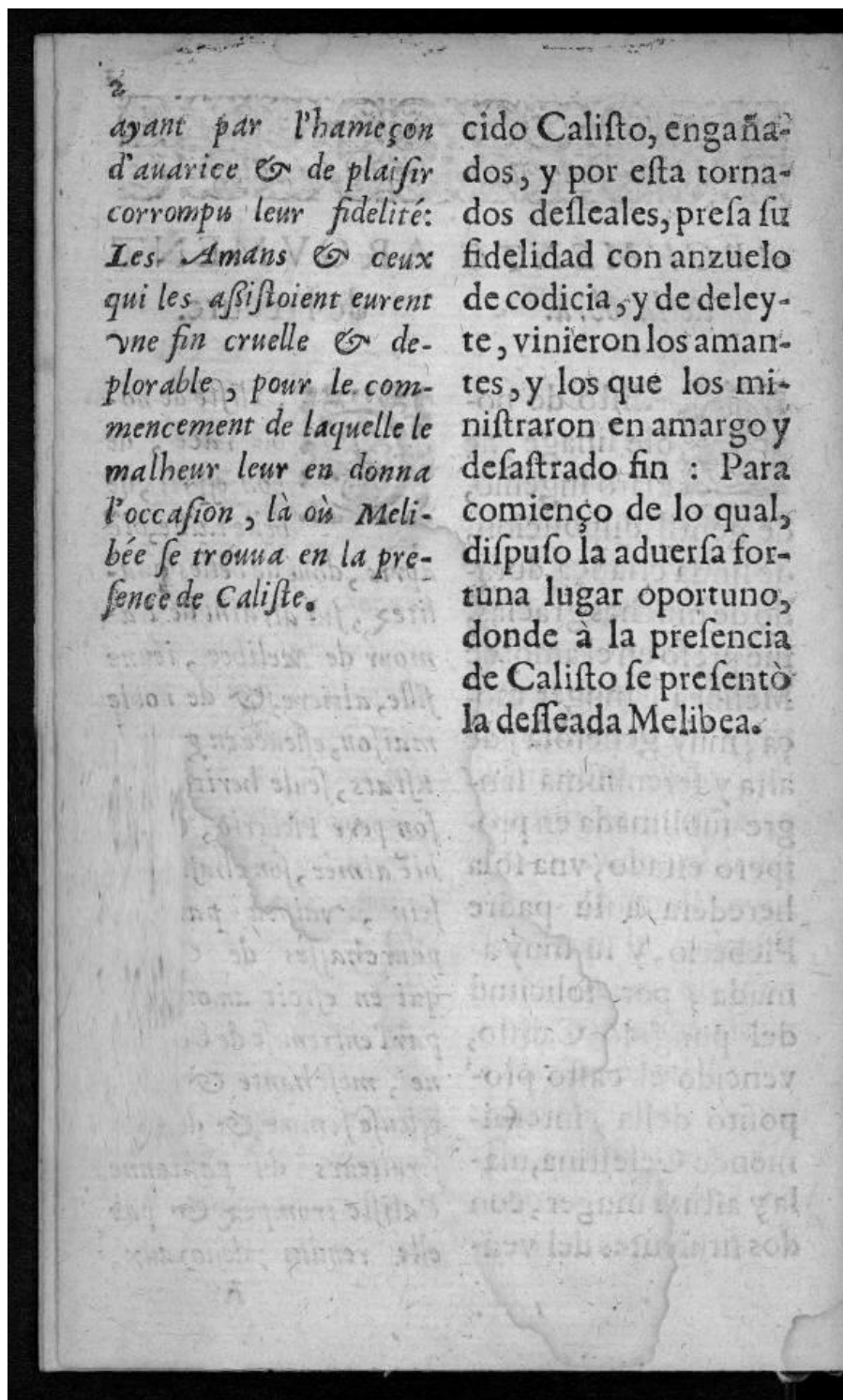
ANNEXE 9 : THEODORE REINSART, PAGE DE TITRE<sup>277</sup>

<sup>277</sup> [Source : Bayerische Staatsbibliothek]. Cette page de titre de 1598 nous permet d'illustrer l'introduction de la typographie romaine qui, même si elle est utilisée depuis le début du siècle, se développe au fur et à mesure dans tous les ouvrages, quelques soient leurs genres littéraires. Nous pouvons également observer l'introduction progressive de l'italique.



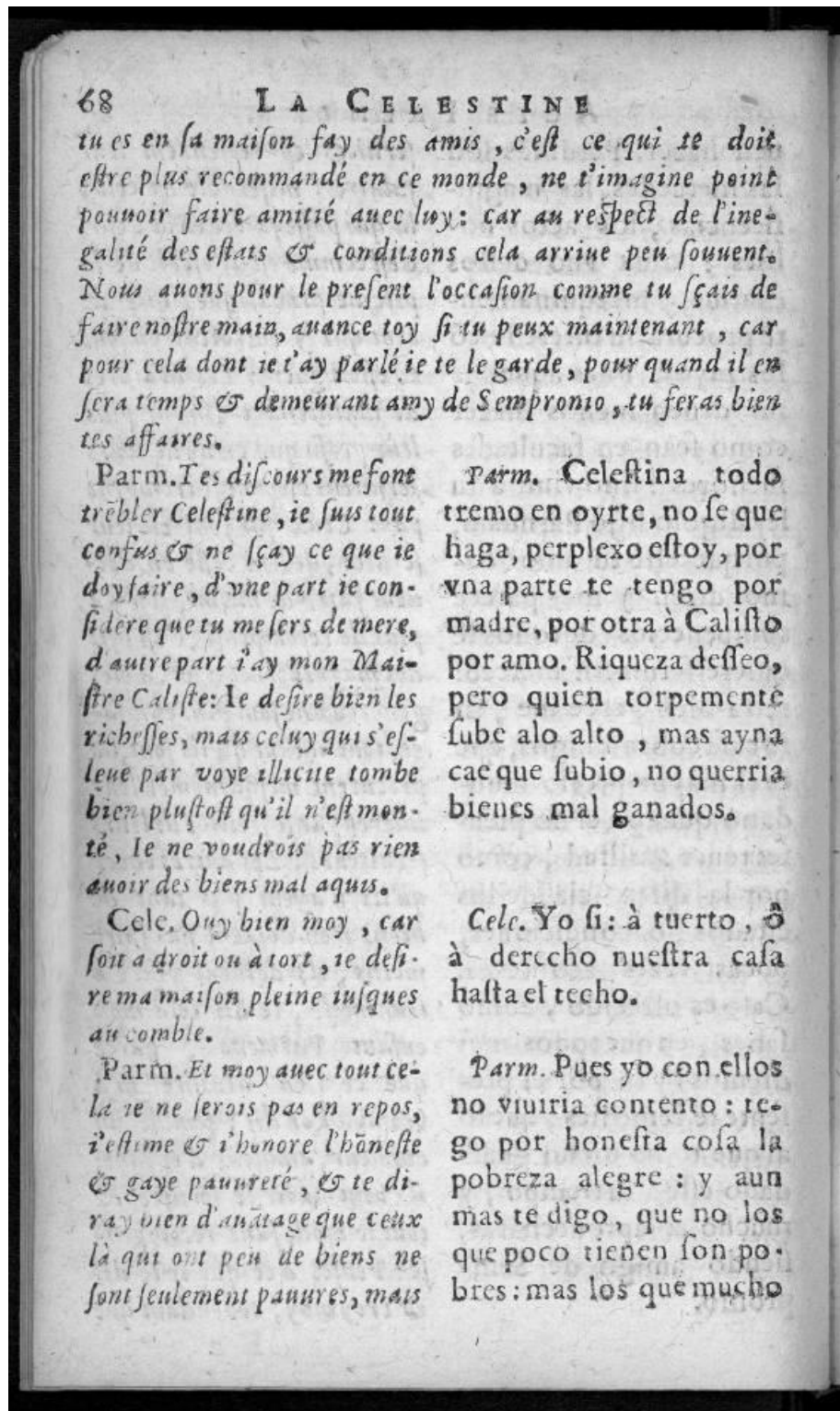
ANNEXE 10 : CHARLES OSMONT, PAGE DE TITRE<sup>278</sup>

<sup>278</sup> [Source : Google Books]. Cette page de titre nous présente pour la première fois l'auteur de l'œuvre originale espagnole, Fernando de Rojas. Nous avons pu observer au cours de notre étude que la mention de l'auteur ou du traducteur relevait de choix éditoriaux complexes.

ANNEXE 11 : CHARLES OSMONT, ARGUMENT<sup>279</sup>

<sup>279</sup> [Source : Google Books]. Cette page est en réalité le recto de la page de titre. Nous pouvons y lire les dernières lignes de l'argument général de l'œuvre, et avons pu constater que cette erreur relavait sûrement d'une maladresse dans la signature des pages, ce qui a entraîné une confusion au moment de l'impression. Il manque donc toute la première partie de l'argument de l'œuvre.



ANNEXE 12 : CHARLES OSMONT, DIFFERENCE TYPOGRAPHIQUE<sup>280</sup>

<sup>280</sup> [Source : Google Books]. Cette page 68 de l'édition de Charles Osmont nous permet de prendre conscience de la place qu'occupait l'italique dans son ouvrage : physiquement parlant, l'italique semble occuper davantage d'espace que la typographie romaine. Mais cette édition nous a aussi permis de retracer, du moins en partie, l'évolution de la typographie entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.





## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

Figure 1 - Privilège du roi, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	46
Figure 2 - Marque de libraire, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	58
Figure 3 - Acte 1, page 47, <i>La Célestine</i> , 1633, Charles Osmont .....	67
Figure 4 - Bois Acte 1, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	70
Figure 5 - Bois Page de titre, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	72
Figure 6 - Bois Page de titre, <i>La Célestine</i> , 1529, Claude Nourry .....	72
Figure 7 - Bois Acte 1, <i>La Célestine</i> , 1529, Claude Nourry .....	73
Figure 8 - Bois Page de titre, <i>Flammette</i> , 1532, Claude Nourry .....	73
Figure 9 - Bandeau Acte 1, <i>La Célestine</i> , 1598, Reinsart.....	75
Figure 10 - Bandeau Acte 2, <i>La Célestine</i> , 1598, Reinsart.....	75
Figure 11 - Bandeau Ajout de l'auteur, <i>La Célestine</i> , 1633, Charles Osmont	76
Figure 12 - Bandeau Acte 1, <i>La Célestine</i> , 1633, Charles Osmont .....	76
Figure 13 - Lettrine Argument de toute l'œuvre, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	78
Figure 14 - Lettrine Argument de toute l'œuvre, <i>La Célestine</i> , 1529, Saint-Denis .....	78
Figure 15 - Lettrine Page de titre, <i>La Vie des troys Maries</i> , 1519, Claude Nourry .....	79
Figure 16 - Lettrine Prologue, <i>La Célestine</i> , 1529, Claude Nourry .....	79
Figure 17 - Lettrine Acte 2, <i>La Célestine</i> , 1529, Claude Nourry .....	79
Figure 18 - Lettrine Chapitre 2, <i>Flammette</i> , 1532, Claude Nourry .....	80
Figure 19 - Page de titre, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré .....	81
Figure 20 - Illustration Page de titre, <i>La Célestine</i> , 1527, Galliot du Pré ....	82
Figure 21 – Marques de répliques, Acte 1, <i>La Célestine</i> , Galliot du Pré, 1527 .....	99

Figure 22- Pied de mouche, <i>La Célestine</i> , Galliot du Pré, 1527 .....	100
Figure 23- Pied de mouche, <i>La Célestine</i> , Claude Nourry, 1529 .....	100
Figure 24 - Pied de mouche, <i>La Célestine</i> , Jean de Saint-Denis, 1529 .....	100
Figure 25 - Acte 1, p. 2, <i>La Célestine</i> , Théodore Reinsart, 1598 .....	101
Figure 26 - Abréviations, Acte 1, <i>La Célestine</i> , Galliot du Pré, 1527 .....	102
Figure 27 - Acte 1, p. 7, <i>La Célestine</i> , Charles Osmont, 1633 .....	103
Figure 28 - Couture, <i>La Célestine</i> , Jean de Saint-Denis 1529 .....	106
Figure 29 - Tache d'encre, Acte 4, <i>La Célestine</i> , Théodore Reinsart, 1598.	107
Figure 30 - Acte 4, p. 65, <i>La Célestine</i> , Claude Nourry, 1529.....	107
Figure 31 - Acte 5, p. 180, <i>La Célestine</i> , Charles Osmont, 1633.....	108
Figure 32 - Schématisation de la classification Vox-Atypi [Source : Université Paris Diderot].....	112
Figure 33 - "E", <i>La Célestine</i> , Galliot du Pré, 1527 .....	113
Figure 34 - "E", <i>La Célestine</i> , Claude Nourry, 1529.....	113
Figure 35 - "C", <i>La Célestine</i> , Théodore Reinsart, 1598 .....	114
Figure 36 - Marque frisquette, <i>La Célestine</i> , Jean de Saint-Denis, 1529 ....	118
Figure 37 - Acte 4, p. 63, <i>La Célestine</i> , Claude Nourry, 1529.....	119

# TABLE DES MATIERES

---

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>I. LA PLACE DE LA TRADUCTION EN FRANCE, XVIIE – XVIIIIE SIECLES .....</b>	<b>17</b>
<b>A. Traducteurs et traductologie .....</b>	<b>18</b>
1. <i>Émergence d’une réflexion sur la traductologie .....</i>	19
2. <i>Devoirs et contraintes du traducteur .....</i>	22
3. <i>Traduire La Célestine .....</i>	25
<b>B. La question de la langue .....</b>	<b>28</b>
1. <i>Naissance d’une réflexion sur la langue .....</i>	29
2. <i>Évolution du choix des langues sources .....</i>	31
i. Italien et Espagnol, entre hégémonie et disparition .....	32
ii. Anglais et Allemand, de nouveaux modèles .....	33
<b>C. Diffusion des traductions .....</b>	<b>34</b>
1. <i>Langue source et géopolitique .....</i>	35
2. <i>Le choix des œuvres par le libraire : la question du genre .....</i>	37
i. La presse .....	37
ii. Roman .....	38
iii. Poésie .....	39
iiii. Théâtre .....	41
3. <i>Vendre les traductions : un enjeu commercial pour le libraire... ..</i>	45
i. Vers le succès de la traduction ? .....	47
<b>II. ÉDITER LA CELESTINE .....</b>	<b>49</b>
<b>A. La traduction : un travail collectif .....</b>	<b>49</b>
1. <i>Auteurs .....</i>	50

2.	<i>Traducteurs</i> .....	52
3.	<i>Editeurs</i> .....	56
	i. Galliot du Pré.....	57
	ii. Claude Nourry .....	59
	iii. Théodore Reinsart.....	60
<b>B.</b>	<b>Entre remaniements et ajouts : la question du contenu .....</b>	<b>61</b>
1.	<i>Censure</i> .....	62
2.	<i>Ajouts</i> .....	64
3.	<i>Version bilingue</i> .....	67
<b>C.</b>	<b>Au-delà de l’objet textuel : la mise en valeur esthétique .....</b>	<b>69</b>
1.	<i>Les illustrations</i> .....	70
2.	<i>Les ornements</i> .....	74
	i. Bandeaux et frises .....	74
	ii. Lettrines .....	77
3.	<i>La couleur</i> .....	81
<b>III.</b>	<b>IMPRIMER LA CELESTINE .....</b>	<b>85</b>
<b>A.</b>	<b>Présentation du corpus .....</b>	<b>86</b>
<b>B.</b>	<b>Évolution de la forme : de l’ouvrage au texte .....</b>	<b>90</b>
1.	<i>La Célestine : une forme théâtrale complexe</i> .....	90
	i. Imprimer le théâtre : contradiction ou originalité ?.....	91
	ii. La Célestine : la matérialité au service d’une ambiguïté littéraire	95
	De l’illustration à l’adaptation .....	96
	<i>La Célestine</i> : complexité de la mise en page.....	98
2.	<i>Composition de l’ouvrage : le livre au-delà du texte</i> .....	104
<b>C.</b>	<b>Imprimer la lettre : enjeu technique et esthétique .....</b>	<b>109</b>
1.	<i>Nouveautés typographiques dans La Célestine</i> .....	110

i. La typographie gothique, héritage médiéval ..... 111

ii. La typographie romaine, héritage de l’écriture « humanistique » 113

2. *L'impression : un défi technique* ..... 117

**CONCLUSION**.....123

**SOURCES** .....127

**BIBLIOGRAPHIE** .....129

**ANNEXES** .....133

**TABLE DES ILLUSTRATIONS**.....149

**TABLE DES MATIERES** .....151