

Présentation

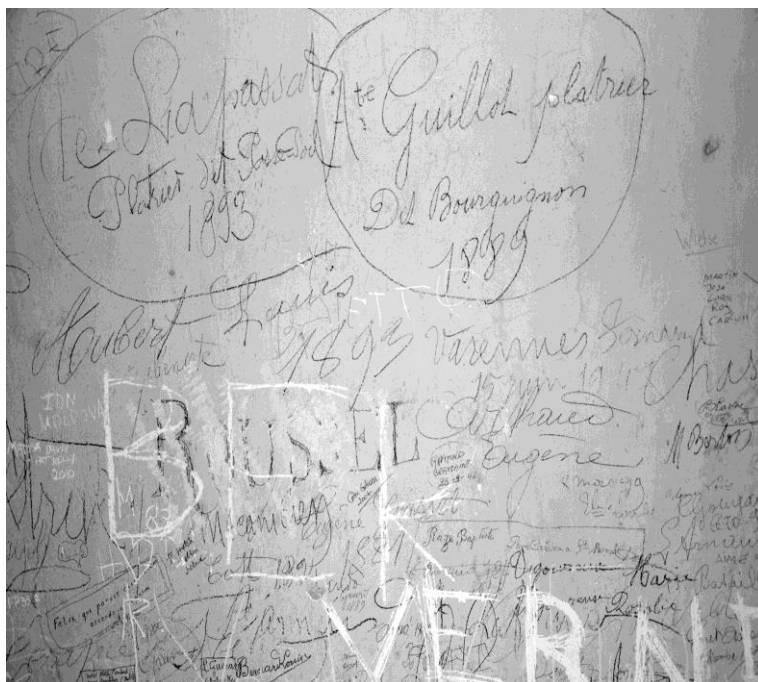


Figure 1

Le degré zéro de l'édition, mais déjà une énonciation éditoriale prise en charge par l'auteur : « A[uguste] Guillot plâtrier / Dit Bourguignon / 1889 » est « mis en mur », centré dans un phylactère. © Ecaterina Bulea Bronckart : *Murmures de Crest*, graffitis du donjon (ex-prison) de Crest (Drôme)¹.

¹ Sur la « mise en mur », v. Arabyan, 2005.

Maintenant, d'une simple pression de mon doigt sur une touche, le roman allait naître, sortir à la lumière, passer tout à coup du statut de texte virtuel issu de mon imagination à celui d'entité accomplie, palpable, dotée d'une existence véritable et d'une vie indépendante.

Alaa El Aswany, *Automobile Club d'Égypte*, p. 11².

Dans ce qui suit, il sera uniquement question de l'écrit comme énoncé et de l'écriture comme énonciation, tous deux envisagés dans leur double nature sémiologique et linguistique. Le mot *texte* sera pris au sens de 'discours écrit' et considéré comme une modalité langagière à la fois dépendante de la parole et autonome par rapport à celle-ci. Le champ ainsi ouvert est tellement vaste que la tentation est grande de remplacer un objet par un autre, de remplacer la problématique de la nature mixte de l'écrit – lisible et visible, linguistique et sémiologique – par le récit des origines et de l'évolution de l'écriture. Mais comme le dit Saussure (1972 : 24), « c'est une idée très fautive de croire qu'en matière de langage le problème des origines diffère de celui des conditions permanentes ». C'est pour éviter la téléologie qui va souvent de pair avec l'historicisation qu'on a souhaité bannir la diachronie de ce recueil de travaux. L'ensemble des articles qui vont suivre et cette introduction elle-même se placent résolument sous le signe de la synchronie actuelle.

1. Texte et livre, mise en mots et mise en pages

Les notions de « texte » et de « livre » s'opposent dans la mesure où le texte est conçu comme (a) manuscrit et (b) inachevé, et le livre comme (a) imprimé et (b) objet fini. S'agissant du texte en train de se faire, l'accent sera mis sur la mise en mots, sur la linguistique ; s'agissant du produit fini, il sera mis sur « l'étude de la vie du [livre] dans la vie sociale », sur la sémiologie (*Ibid.* : 30). De là vient que l'expression *énonciation éditoriale* possède deux acceptions contradictoires et complémentaires à la fois. La première émane de l'histoire de l'édition et des sciences de l'information-

² Roman traduit de l'arabe par Gilles Gauthier et publié chez Actes Sud Littérature en 2014.

communication ; tenant le texte pour acquis, elle étudie essentiellement la projection extralinguistique du livre dans son environnement économique, politique, social et culturel. Pour les tenants de ce point de vue, l'énonciation éditoriale relève de la transformation du texte en livre. C'est en ce sens-là que Roger Laufer (1980) parle d'*énonciation typographique*, syntagme à partir duquel sera formée l'expression *énonciation éditoriale*. Pour les tenants du second, l'énonciation éditoriale relève de la mise en mots : elle est la part d'édition que l'auteur incorpore à sa façon d'écrire (au rythme de ses mots, de ses phrases, de ses paragraphes) pour anticiper sur la lecture de l'œuvre.

Cette conception est issue de la linguistique du texte et du discours « dans la vie et dans la poésie » (Volochnov, 1981) ; elle observe la mise en mots du texte par l'auteur anticipant sur la réception du texte-devenu-livre. C'est à son sujet que Roger Laufer (1984, 1986) parle de *scripturation*, ensemble des signes de ponctuation qui structurent la composition du texte (manuscrit) et se retrouvent dans le livre (imprimé).

Quel rapport y a-t-il entre la *mise en pages* comme ce que l'éditeur met en œuvre dans la production³ du livre et la *mise en mots* du texte par l'auteur ? Pour *Le Petit Robert*, l'auteur est la « Personne qui écrit un livre [...] » et l'éditeur la « Personne [...] qui assure la publication et la mise en vente des ouvrages d'un auteur [...] »⁴. Cette symétrie, vraie de façon générale, est fautive dans le détail. J'en donnerai pour preuve un exemple caricatural, mais d'autant plus éclairant, où l'éditeur est le co-énonciateur des œuvres qu'il publie : en 1980, l'écrivain américain Raymond Carver envoie dix-sept nouvelles à Gordon Lish, son *editor* chez Knopf, qui lui annonce qu'il les publiera. Carver, enthousiaste, lui demande en retour de « muscler » ses textes : « Ouvre les vannes, et fonce ! ». Lish ne se fait pas prier : en janvier 1981, le texte titré *Beginners* par Carver sort sous la forme d'un livre intitulé *What We Talk About When We Talk About Love* « amputé de plus de 50 % » par Lish (Stull et Carroll, 2010 : 313). Découvrant les épreuves alors qu'il a signé le contrat et reçu son chèque et que le livre est sous presse, Carver supplie Lish de tout arrêter et de revenir aux textes

³ Ce qu'on appelle (1) la *production* dans l'édition, c'est la mise au point du texte avant son envoi chez l'imprimeur sous forme de fichier pdf. Viennent ensuite (2) la *fabrication* (composition, impression, reliure), (3) la *diffusion* par l'éditeur ou le diffuseur, (4) la *distribution* par le distributeur qui approvisionne (5) les libraires, et à partir de là les clients et lecteurs. On verra plus loin qu'il existe en anglais une différence entre *editor* et *publisher*. L'*editor* est assimilable au directeur de collection mais aussi au responsable scientifique d'un livre (c'est le sens repris en français par les abréviations « (éd.) » et « (éds) » des références bibliographiques copiées sur les standards anglo-américains) ; quant à *publisher*, traduisible par *éditeur commercial*, il vaut mieux le rendre par *maison d'édition*.

⁴ Le Larousse et le TLF donnent à peu de chose près les mêmes définitions.

initiaux, sans succès (Bloch-Lainé, 2015). En 2009, William L. Stull et Maureen P. Carroll restaurent la version originale⁵ « en transcrivant la dactylographie présente sous les altérations et suppressions que Lish avait portées manuellement sur le texte ». Même si ce qui est arrivé à Carver est exceptionnel, cette histoire enseigne que l'apport le plus manifeste d'un éditeur à un texte est son amputation, quand ce n'est pas sa censure, à l'exemple des démêlés de Flaubert lors de la publication de *Madame Bovary* en feuilleton dans la *Revue de Paris* :

Le manuscrit du copiste porte les multiples traces des interventions de l'auteur et ses éditeurs-censeurs : d'abord les corrections par Flaubert des erreurs commises par ses copistes, puis les sacrifices volontaires de nombreux passages, enfin les ratures pratiquées par Léon Laurent-Pichat, identifiables par les réactions de Flaubert en marge, qui rétablit son texte en le recopiant (parfois avec des variantes) quand il est devenu peu lisible sous les traits de biffure, ou en intimant à l'imprimeur l'ordre de composer le texte. (Yvan Leclerc, « Le Procès de Madame Bovary, 29 janvier-7 février 1857 », en ligne)

Peut-on dans ces conditions continuer à parler sans nuance d'*énonciation éditoriale* à propos du travail de l'éditeur ? Peut-on définir ces deux rôles (écrire un texte et commercialiser un livre) comme si les parts de chacun, auteur et éditeur, étaient des domaines exclusifs, l'éditeur ne changeant jamais un mot du texte et l'auteur étant incapable d'anticiper sur la demande de l'éditeur ?

2. Retour en arrière

Tous deux issus de la même équipe, le Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image dirigé par Anne-Marie Christin (1942-2014) à l'Université Denis-Diderot-Paris 7, Emmanuel Souchier et moi-même avons développé l'expression *énonciation éditoriale* dans les sens opposés et complémentaires évoqués ci-dessus. E. Souchier voit dans l'énonciation éditoriale les traces du travail que l'éditeur réalise pour transformer un texte en livre. Par *éditeur*, il entend la *maison d'édition*, instance énonçante collective réunissant toute une équipe de professionnels du livre, correcteurs, maquettistes, graphistes, illustrateurs, etc., le plus souvent coordonnés par un directeur de collection et un secrétaire d'édition. Dans l'édition de l'ère préinformatique, cette énonciation éditoriale était tout ce qui distinguait un manuscrit soigné de son édition imprimée. La différence est manifeste, intersémiotique, parce que le traitement typographique de l'écriture

⁵ Posthume : Carver est mort en 1988.

manuscrite est contraint d'interpréter par des caractères d'imprimerie discontinus la variation continue des lettres et des blancs tracés à la main⁶.

L'édition des *Anagrammes homériques* de Saussure en donne un bon exemple. Saussure a composé son texte comme s'il copiait un livre imprimé ; son manuscrit est une espèce de fac-similé du livre imprimé dont il anticipe le rendu typographique, dont il incorpore le projet à sa composition en se fondant sur sa connaissance préalable de ce qu'est éditer. C'est ce livre imprimé virtuel, supposé par Saussure pour rédiger un manuscrit lisible (par Antoine Meillet, par exemple, à qui il était peut-être destiné au départ) que P.-Y. Testenoire et Lambert-Lucas n'ont eu qu'à « copier en sens inverse », en recomposant sur le clavier de l'ordinateur la transcription sémio-diplomatique du texte saussurien⁷.

⁶ La question se pose moins dans le cas d'un dactylogramme (« tapuscrit »), mais d'autres différences – notamment d'ordre générique – entre les deux états du texte donnent elles aussi lieu à interprétation. En dernière instance, il en va souvent de même entre l'original numérique d'un texte et le même texte imprimé selon la « marche à suivre » d'une maison d'édition (v. Arabyan, à paraître).

⁷ Sur les choix sémiotiques opérés pour transposer ces manuscrits en typographie, v. « Note de l'éditeur sur la typographie de la présente édition », F. de Saussure, *Anagrammes homériques*, P.-Y. Testenoire éd., Lambert-Lucas, 2013 : 49-51.

Iliade E, 580 -

580. Ἀντίλοχος δὲ Μύδωνα βάλ', ἤϊόνον θεράποντα,
 581. ἔβηλ' Ἀτυμνιάδην - ὃ δ' ὑπέστραψε μώνυχος ἵππος -
 582. χερμαδίω ἄγκωνα τυχῶν μεβόν· ἐκ δ' ἄρα χειρῶν
 583. ἤϊνιά λευκ' ἐλέφαντε χαμῖ πεδῶν etc.

Chercher dans μώνυχος un écho du Μύδωνα de 580 est une idée qui viendrait à l'esprit, mais le 582 prouve que c'est bien là ce qu'a voulu le versificateur, vu que ce vers s'entend, après « Μύδωνα », l'anagramme d' Ἀτυμνιάδην :

Soit le complexe Ιαγκωνά τυχων ,
 Soit le complexe $\text{Ιαγκωνά τυχων μεβόν}$

Commencent et finissent par $\text{Ια} \dots \text{V}$, donnant la figure générale de Ιατυμνιάδην .

~~Μύδωντα~~ ~~Μύδωντα~~ ~~Μύδωντα~~

Mais cette figure générale est d'autant mieux dessinée que chacun des trois mots apporte la caractéristique d'une des syllabes d' Ἀτυμνιάδην, ^{des d'initiales} ^{de chacun} ^{des 3 mots.} est dans l'ordre juste :

- | | | |
|---------------------|-------------------|-------------------|
| 1. Ια - | 2. τυ - | 3. μνι - |
| 1. Ιαγκωνά | 2. τυχων | 3. μεβόν |

Il ne reste guère à remarquer en fait d'éléments donnés à l'intérieur du complexe, que le -Vα d' ἄγκωνά, vaguement rapportable à -VΛΙαδην .

Sont en revanche donnés hors du complexe :

- 1° tout le groupe -ΛΙαδ dans la forme renver-
 = σέε-αδλι de χερμαδίεω ; et
 avec un μ par-devant, cf. Ἀτυμ(ν)ιαδ -

- 2° -ην rajeté au début du v. 583 : ἤϊνιά , où la finale ΛΙα répète encore une fois le ΛΙα de -λαδην , comme pour indiquer le voisinage des deux groupes. - Le η de ἤϊνιά est de l'espèce $\eta = \alpha$, donc conforme à l' η de -λαδην .



TSVP

[1] Iliade E, 580.

580. Ἀντίλοχος δὲ Μύδωνα βάλ', ἠνίοχον θεράποντα,
581. ἐσθλὸν Ἄτυμνιάδην - ὁ δ' ὑπέστρεφε μώνυχας ἵππους –
582. χερμαδίω ἀγκῶνα τυχῶν μέσον· ἐκ δ' ἄρα χειρῶν
583. ἠνία λεύκ' ἐλέφαντι χαμαὶ πέσον etc.

Chercher dans μώνυχας un écho de Μύδωνα de 580 est une idée qui viendrait à peine à l'esprit, mais le 582 prouve que c'est bien là ce qu'a voulu le versificateur, vu que ce vers entend, après „Μύδωνα“, l'anagramme d'Ἄτυμνιάδην :

~~~~~ Soit le complexe παγκῶνα τυχῶν  
Soit le complexe παγκῶνα τυχῶν μέσον  
commencent et finissent par πα ... ν, donnant la figure générale de πατυμνιαδην.

Sont compris, dans le complexe, en outre :

Mais cette figure générale est d'autant mieux dessinée que chacun des trois mots apporte la caractéristique d'une des syllabes d'Ἄτυμνιάδην, et dans l'ordre juste (, et dès l'initiale de chacun des 3 mots :) )

- |                   |                 |                 |
|-------------------|-----------------|-----------------|
| 1. πα-            | 2. τυ-          | 3. μνι-         |
| 1. <u>παγκῶνα</u> | 2. <u>τυχῶν</u> | 3. <u>μέσον</u> |

Il ne reste guère à remarquer en fait d'éléments donnés à l'intérieur du complexe, que le -να d'ἀγκῶνα, vaguement rapportable à -νπαδην.

Sont en revanche donnés hors du complexe :

- 1° tout le groupe -παδ- dans la forme renversée -αδιπ- de χερμαδιπ ; et avec un μ par-devant, cf. Ἄτυμ(ν)ιαδ-.
- 2° -ην rejeté au début du v. 583 : ἠνία, où la finale πα répète encore une fois le πα de -ιαδην, comme pour indiquer le voisinage des deux groupes. — Le η de ἠνία est de l'espèce η = ā, donc conforme à l'η de -ιαδην.

Figure 2

Page manuscrite de Saussure (BGE, Ms.fr. 3963/2, f°1r°) et sa transposition typographique dans l'édition de Pierre-Yves Testenoire (F. de Saussure, *Anagrammes homériques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013 : 40 et 41)

L'idée d'énonciation éditoriale est en germe dans les notions de « paratexte » et de « péritexte » développées au tournant des années 1990 par Gérard Genette, Philippe Lane, Emmanuël Souchier et moi-même à la suite des travaux sur l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser<sup>8</sup>. E. Souchier la rattache aux travaux de critique génétique qui s'interrogent sur la plasticité des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, successivement manuscrits, épreuves corrigées, feuilletons de presse, ouvrages de librairie, éditions illustrées, aujourd'hui « grands formats » et « poches ».

Gérard Genette (*Seuils*, 1987) propose de nommer *paratexte* tout ce qui entoure et prolonge le texte dans l'« espace visuel » du livre<sup>9</sup>. Il oppose deux sortes de paratextes selon qu'ils émanent de l'auteur (paratexte auctorial) ou de l'éditeur (paratexte éditorial). Il nomme *péritexte* le paratexte interne – titre, sous-titres, intertitres, noms de l'auteur et de l'éditeur, etc. – et *épitexte* le paratexte externe – entretiens donnés par l'auteur, publicité, campagnes de presse, etc. Cette accumulation de fonctions s'inspire de l'analyse du marché du livre et de l'édition comme ensemble de pratiques culturelles et économiques. Elle mêle les actes de l'auteur et les actes de l'éditeur : par exemple, l'auteur peut prendre en charge une partie de la publicité rédactionnelle tandis que l'éditeur assure la mise en place des hors-textes, ce qui fait que les parts respectives de l'auteur et de l'éditeur ne sont pas clairement identifiables par le lecteur.

Philippe Lane (1992) distingue plus clairement entre le *paratexte* proprement dit – éléments de première et de quatrième de couverture présents sinon *dans*, du moins *sur* le livre, qui sont de la responsabilité de l'auteur – et l'*épitexte* des catalogues, prospectus, publicités, argumentaires de vente et communiqués de presse, qui sont de la responsabilité de l'éditeur.

Emmanuël Souchier (1998a, 1998b, 2005, 2007) voit dans l'énonciation éditoriale la part que l'éditeur prend, aux côtés de l'auteur, dans l'existence du livre en tant qu'objet physique, chargé « d'histoire et de culture, de poétique et de politique », considéré dans sa matérialité,

---

<sup>8</sup> L'édition en langue française de *Pour une esthétique de la réception* (éd. allemande, 1972) de Hans Robert Jauss est de 1978 (Paris, Gallimard) et celle de *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (l'éd. allemande date de 1972 aussi) de Wolfgang Iser est de 1985 (Bruxelles, Mardaga).

<sup>9</sup> La monumentale *Histoire de l'édition française* en 4 volumes dirigée par Roger Chartier et Henri-Jean Martin date des mêmes années 1980-1985 ; elle couvre la totalité de ce qu'il est possible de savoir sur l'édition jusqu'à la fin des années 1940 et a donné une forte impulsion aux travaux sémiologiques, linguistiques et littéraires prenant en compte la matérialité du livre. Elle contient une autre contribution essentielle de Roger Lauffer : « Les espaces du livre » (1984).



couverture, format, papier, mise en pages, typographie, illustration, marques légales et marchandes (auteur, titre, éditeur, imprimeur, ISBN, prix, copyright), « qui, non contents d’accompagner le texte, le font exister » (1998a : 139). Il relie l’énonciation éditoriale à deux caractéristiques essentielles : d’une part la pluralité des instances qui interviennent dans la production du livre (outre l’auteur, l’éditeur et le cas échéant le diffuseur, il faut compter avec l’imprimeur, le distributeur et le libraire) ; d’autre part, le fait que les marques laissées par ces différentes instances tendent à devenir invisibles (1998a : 140 ; v. aussi Souchier, 1998b : 172). S’agissant de la dichotomie « visible » vs « invisible », il rattache l’énonciation éditoriale à deux thèmes inaugurés par Roger Laufer (1980, 1984, 1985, 1986) : l’image du texte et l’écriture typographique :

Il me semble que l’*image du texte* n’est pas seulement la médiation d’un sens ou d’un usage placés dans un *ailleurs*, elle est aussi – et surtout peut-être – la part constitutive de l’écriture typographique, de l’énonciation éditoriale. Mieux encore, il me semble [...] que l’image du texte n’est pas tant l’“habit” de l’écrit [...] ou l’illustration de la part linguistique de l’écriture, mais qu’elle en est au contraire la part formelle instituante. (Souchier, 2007 : 31)

On peut tirer de là trois conséquences :

1. La mise en page est définie comme la « part instituante » de la « part linguistique de l’écriture » ; elle précède l’écriture ;

2. La typographie n’a pas besoin d’être mise en œuvre pour exercer son influence sur la mise en mots : elle est présente dans le projet d’écriture (v. *supra* le manuscrit de Saussure) ;

3. De façon générale, la connaissance de la typographie est sous-jacente à la mise en mots : l’auteur d’un manuscrit sait que celui-ci fera l’objet d’une interprétation mécanique.

Dans *Style, artiste et société* (1982), Mayer Schapiro donne l’exemple d’un enfant à qui l’on donne pour la première fois des crayons de couleur et une feuille de papier pour dessiner. À la fois champ et véhicule de son énonciation graphique et plastique, cette feuille surdétermine les gestes de l’enfant. L’énonciation écrite dépend semblablement du papier : c’est un format, une surface et un support dont le mode d’emploi invisible, latent, constitue l’arrière-plan culturel de l’acte d’écrire.

E. Souchier bute *in fine* sur le caractère oxymorique de l’expression : « Peut-on parler d’*énonciation éditoriale* ? » Non, répond-il lui-même à la question, parce que « d’un point de vue linguistique, le terme d’*énonciation* implique qu’il y ait un énoncé et un énonciateur. Or une mise en page n’est pas “une suite finie de mots” ou “de phrases” » (Souchier, 1998 : 143).

Ce qui m'amène naturellement à la deuxième conception possible de l'énonciation éditoriale, laquelle ne désigne plus le travail de l'éditeur mais la part éditoriale qu'un auteur est amené à incorporer à son énonciation en anticipant sur les contraintes de l'édition. Cette conception, on l'a vu, est liée à la mise en mots ; elle est d'ordre linguistique et ne déroge pas à la définition du mot *énonciation*. La *scripturation* désigne la configuration de tous les ponctèmes, y compris gris et blancs, qui contribuent à la « prise de sens » du texte en réception (Laufer, 1980 et 1985 ; Favriaud, 2015). Le choix des mots, des plans de paragraphes et des plans de chapitre varient selon le « style » de l'auteur :

Mon sacré nom de Dieu de roman me donne des sueurs froides. [...] Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent. Je m'épuise à réaliser un idéal peut-être absurde en soi. Mon sujet peut-être ne comporte pas ce style. (Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet [sur *Madame Bovary*], 30 janvier 1853)

Si aucun auteur n'est l'inventeur du code typographique, chacun y prend les formes qui lui conviennent pour en faire le support de traits de style qui lui sont propres :

En résumé, si chaque caractère de style semble avoir sa ponctuation, ce n'est pas que la ponctuation soit arbitraire, c'est que l'écrivain multiplie volontiers l'occasion d'en appliquer les règles. (Pierre Larousse, s.v. *ponctuation*, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*)

C'est en ce sens qu'il faut interpréter les « Instructions à M. le Metteur en pages » d'Aloysius Bertrand pour *Gaspard de la Nuit*, très justement mises en avant par Jean-Luc Steinmetz (2012) :

*Règle générale* – Blanchir comme si le texte était de la poésie. L'ouvrage est divisé en six livres, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de pièces. M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets*. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers. (souligné par Bertrand)<sup>10</sup>

... que je mettrai en regard de cette réflexion de Flaubert :

---

<sup>10</sup> Je remercie Stéphane Bikialo de m'avoir indiqué ce texte.

La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut. (lettre à Louise Colet du 24 avril 1852)

Les combinaisons prosaïques suggérées en creux par Flaubert ont constitué la matière de son écriture ; elles restent la source de la littérature française telle que nous la vivons encore aujourd'hui.

La conception auctoriale, linguistique, de l'énonciation éditoriale est à la fois antinomique et complémentaire de la conception extralinguistique. Le fait pour l'auteur de tenir compte du devenir-livre de son texte dans le moment où il écrit ne peut manquer d'influer sur la mise en mots. S'il s'agissait de musique, on dirait que le compositeur écrit sa symphonie en imaginant quelle interprétation en donnera l'orchestre (médiateur entre le compositeur, l'éditeur de la partition, le chef et le public) : c'est une évidence telle qu'on a du mal à comprendre pourquoi la même anticipation ne saute pas aux yeux en matière de littérature.

### 3. Éditique, éditoration, éditologie, éditorialisation

Le lexique qui tourne autour du substantif *édition* et de l'adjectif *éditorial* comprend *textique*, *textologie*, *bibliologie* et *bibliométrie*, quatre mots qui renvoient à des problématiques étrangères à notre propos. En revanche, *éditique*, *éditologie*, *éditoration* et *éditorialisation* suggèrent un rapport avec l'édition. J'en résumerai rapidement les significations.

Le terme *éditique* rappelle que le monde de l'écrit est beaucoup plus vaste que celui du livre et de la presse réunis. Il appartient au vocabulaire des entreprises et des administrations publiques et privées ; c'est un mot-valise fabriqué sur la matrice d'*informatique*, *bureautique*, *robotique*, etc., à partir de l'élément *édit-*. Absent du *TLF*, des *Robert* et des *Larousse*, il désigne l'ensemble des outils, services et moyens informatiques appliqués à l'édition de documents tels que contrats, catalogues et tarifs, devis, factures, relevés de comptes, infolettres, modes d'emploi, étiquetage, etc. Élément terminal d'un système d'information de gestion, un logiciel d'éditique est capable de produire des compositions typographiques intégrant les standards de la PAO, textes, photographies, infographies, etc., et de produire autant de pages ou d'écrans uniques que de destinataires. L'aspect marquant de l'éditique est qu'avec elle, l'expression *énonciation éditoriale* tend à pouvoir être prise au pied de la lettre : le texte n'est pas produit par un auteur, mais par un *éditeur de texte*, une espèce de petite « masse parlante » qui synthétise l'ensemble des compétences encyclopédiques, sémiologiques et linguistiques des auteurs du système expert.

Le terme *éditologie* a été proposé en 1993 par Roger Bénichoux

(« Édition scientifique : éditologie, éditorage, éditeuriste ») pour désigner une nouvelle discipline des sciences humaines qui se propose de réformer l'épistémologie de la connaissance en redéfinissant la science comme « un ensemble de textes mis à la disposition de la communauté scientifique, c'est-à-dire "édités". La science n'est pas une abstraction, c'est un ensemble de bibliothèques parfaitement concrètes et que l'on peut visiter » (Baudet, 1995 : 217).

Le mot *éditoration* a été suggéré il y a dix ans de cela en traduction de l'anglais *editing* pour faire entrer dans le champ de la recherche les textes de communication. Le mot est resté un hapax dans le projet de colloque TALMEP (Traitement Automatique des Langues et Mise En Page) 2005 dont l'appel à contribution faisait le lien entre les textes de communication et leur édition automatique sur papier et sur écran, notamment en XML. Resté inabouti, ce projet confirme que les recherches sur les pratiques éditoriales extérieures au monde du livre et de la presse sont issues des NTIC.

Dernier néologisme, *éditorialisation* est formé sur *éditorialiser*. Il est composé de cinq éléments : *édit-*, *-or-*, *-ial-*, *-is-* et *-ation* dont le deuxième signifie l'agent, le troisième l'adjectivation, le quatrième 'transformer en', et le cinquième 'action'. Il peut être glosé par 'action de transformer en produit d'un acte d' 'édition'. Selon ses concepteurs<sup>11</sup>, il désigne le renouvellement des processus d'écriture et de lecture lié au développement d'internet, notamment dans les réseaux sociaux, sans qu'il soit toutefois question de faire des livres. De nombreuses équipes travaillent désormais sur ces questions (v. p. ex. le Laboratoire Paragraphe de l'Université Paris 8, fondé par Roger Laufer au début des années 1980, animé par Jean-Pierre Balpe de 1990 à 2004, et qui se consacre désormais essentiellement à la production automatique de textes)<sup>12 13</sup>.

---

<sup>11</sup> Le séminaire consacré à l'éditorialisation (<http://seminaire.sens-public.org>), créé en 2011, a pour promoteurs au Canada et en France la revue en ligne *Sens Public*, l'IRI du Centre Georges-Pompidou de Paris, l'Université de Montréal, le Dicen-IDF, l'Université de Bordeaux et l'Université de Technologie de Compiègne. Gérard Wormser, animateur de *Sens public*, en est l'initiateur.

<sup>12</sup> V. aussi [www.charabia.net](http://www.charabia.net).

<sup>13</sup> Un sens spécifique d'*énonciation éditoriale* a été créé en anglais (*editorial enunciation*) par Line Brandt (2013, § 1.2, p. 63 et suiv.) pour étudier l'auteur de tête d'une suite de propos rapportés enchâssés les uns dans les autres comme dans une poupée russe. Dans de tels énoncés emboîtés, « chacune des subjectivités successives est responsable de l'exactitude du point de vue suivant » (*ibid.*). Le premier point de vue énonciateur est le point de vue éditorial. Ce point de vue éditorial relève de l'énonciation éditoriale, laquelle relève elle-même de l'instance responsable de l'énoncé : l'énonciateur éditorial, lequel occupe la position du sujet énonçant (*je, nous, on, quelqu'un, l'auteur, etc.*, et équivalents) au sein de la « triade cognitive » espace-temps-personne constitutive de l'énonciation. En nommant *énonciateur éditorial*

#### 4. Éditer c'est corriger

Tous ces néologismes montrent combien le champ de la sémiolinguistique de l'écrit s'est renouvelé depuis quinze ans et les premières définitions de l'énonciation éditoriale. Dans l'édition de librairie même, le renouvellement des conditions de production et de fabrication du livre doit être pris en compte. Avant qu'apparaisse l'IBM-PC (1981) et le Macintosh d'Apple (1984), lorsqu'un auteur remettait un manuscrit à un éditeur pour en faire un livre, le texte était sur papier (dans le meilleur des cas dactylographié). Les pages de l'auteur étaient préparées par l'éditeur en vue de leur impression. La composition typographique était assurée par l'imprimeur. Il se produisait alors toutes sortes de fautes de copie : omissions, interpolations, répétitions, interprétations, inventions... Si l'auteur devait relire les épreuves, c'était pour y corriger les fautes que l'imprimeur et l'éditeur qui relisait lui aussi la composition avaient pu commettre et laisser passer. Avec l'informatique, le texte de l'ouvrage confié par l'auteur à l'éditeur n'est pas ressaisi mais directement mis en pages : les épreuves ont complètement changé de sens : on ne demande plus à l'auteur de corriger les fautes de l'imprimeur, mais de se relire pour se corriger lui-même ou pour valider les corrections introduites par l'éditeur. Lorsqu'un auteur relit les épreuves de son texte, les coquilles apparaissent beaucoup mieux que sur sortie d'imprimante, *a fortiori* que sur écran. Mais certaines fautes restent invisibles, soit parce que l'auteur ignore les formes correctes, soit parce que, du fait de sa position, il est la personne la moins qualifiée pour se corriger : il tend à lire ce qu'il a voulu dire et non ce qui est écrit.

Le 8 août 2015, alors que ce numéro de *Semen* était en préparation, le Code français de la Propriété Intellectuelle (CPI, accessible en ligne) a fait l'objet d'un *aggiornamento* lié à l'informatisation de la chaîne du livre. En même temps que le *process* éditorial, les rapports techniques et juridiques entre auteur et éditeur ont changé. Les contrats d'édition « à l'ancienne » cèdent la place à des contrats « nouvelle manière » dont le modèle a été mis en ligne par la Société des Gens de Lettres (SGDL). Voici, concernant la correction, ce qu'en dit le CPI (ici et plus loin, c'est moi qui souligne) :

Article L132-9. *L'auteur doit mettre l'éditeur en mesure de fabriquer et de diffuser les exemplaires de l'œuvre. Il doit remettre à*

---

la place que le signataire d'un texte argumentatif s'attribue comme instance de rapport des propos d'autrui à côté de celle de l'auteur, L. Brandt suggère qu'il existe dans ce genre textuel un *argumentateur* délégué responsable des rapports de sources étrangères analogue au *narrateur* responsable des rapports de dialogues et d'actions des textes narratifs.

*l'éditeur, dans le délai prévu au contrat, l'objet de l'édition en une forme qui permette la fabrication normale.*

La même idée est formulée deux fois – c'est dire son importance : « mettre en mesure de fabriquer », c'est permettre l'impression immédiate, sans correction, et « une forme qui permette la fabrication normale »<sup>14</sup>, c'est un contenu exploitable sans correction. Le CPI précise plus loin :

Article L132-11. L'éditeur est tenu d'effectuer ou de faire effectuer la fabrication selon les conditions, dans la forme et suivant les modes d'expression prévus au contrat. *Il ne peut, sans autorisation écrite de l'auteur, apporter à l'œuvre aucune modification.*

Si « les conditions, la forme et les modes d'expression », en l'occurrence de maquette, mise en pages, impression et reliure, peuvent être prévus dans le contrat, cela implique qu'ils soient validés par l'auteur. Mais c'est surtout la deuxième clause qui nous intéresse ici : elle restaure *de facto* la pratique des épreuves par lesquelles l'auteur, en signant le « bon à tirer » de son livre, reconnaît avoir pris connaissance des modifications que l'éditeur aura pu apporter à l'ouvrage, ne serait-ce que pour supprimer les fautes d'orthographe. En voici l'interprétation par la SGDL :

Article 8. [...] *L'éditeur s'engage à envoyer les épreuves de l'ouvrage à l'auteur, qui devra les lire, les corriger et les retourner dans un délai maximum de ... semaine(s), revêtues de son « bon à tirer ».* Dans le cas où l'auteur n'aurait pas fait parvenir à l'éditeur son « bon à tirer » dans le délai fixé ci-dessus, *l'éditeur pourra confier les fichiers à un correcteur de son choix, cette décision ne devant entraîner aucune conséquence financière pour l'auteur.*

Article 9. [...] *L'éditeur s'engage à n'apporter à l'œuvre aucune modification sans l'autorisation écrite de l'auteur. [...] »*

Ces deux articles de la SGDL impliquent que l'éditeur n'est responsable de la qualité du texte qu'en cas de défaillance de l'auteur, auquel cas il doit prendre la correction à sa charge<sup>15</sup> sans cesser de requérir l'accord de l'auteur sur les modifications : à défaut de bon à tirer, celles-ci peuvent passer pour des altérations.

On constate que ni le CPI, ni la SGDL ne disent un mot de ce que suppose l'expression *énonciation éditoriale* au sens de « plus-value apportée par l'éditeur à l'œuvre qui lui est confiée par l'auteur ». L'auteur

<sup>14</sup> Sur *fabrication*, v. note 1.

<sup>15</sup> Cette disposition en faveur de l'auteur est nouvelle ; dans le contrat type qui a précédé la loi du 01.12.2014 issue de l'accord-cadre du 21.03.2013, les frais de corrections étaient déduits de la rémunération de l'auteur ou lui étaient facturés.

doit remettre à l'éditeur une copie préparée en vue de l'édition, ce qui était à l'ère préinformatique une opération éditoriale. La révision du texte par l'éditeur est « cadeau ». Il y va d'ailleurs de sa réputation. Le CPI et la SGDL savent que l'éditeur ne signe de contrat qu'après avoir pris connaissance du manuscrit ; qu'il est libre de le faire réécrire par l'auteur s'il le juge impropre à la publication et qu'après cela, il reste toujours libre de le refuser sans dédommagement, même après signature du contrat<sup>16</sup>.

Telle est la chaîne des événements qui constituent l'édition comme médiation entre l'auteur et le lecteur. Le texte est évalué par l'éditeur ; s'il est accepté, il est préparé en vue de l'impression. L'éditeur n'a sur ce sujet aucune confiance en l'auteur, tant l'orthographe et l'orthotypographie françaises sont difficiles à maîtriser. Une maquette est appliquée, c'est-à-dire que chaque paragraphe reçoit le format qui convient selon la « marche à suivre » de la collection ou de la maison d'édition. *Tout autant que la correction et la diffusion, c'est typiquement ce travail qui est considéré comme l'édition (l'éditorialisation stricto sensu) d'un texte.* Les opérations suivantes, envoi des épreuves à l'auteur, retour de celles-ci en bon à tirer après report des corrections, report des corrections et production de la forme imprimante n'ajoutent rien à la connaissance que l'auteur a du métier d'éditeur. Aucune de ces opérations n'est tout à fait inconnue de lui, puisque leurs supports sont présents dans le texte original : non seulement les pages et les marges, mais aussi les titres, intertitres et alinéas sont les mêmes unités de composition pour l'auteur, l'imprimeur et l'éditeur (et le lecteur) – leur langage commun.

## 5. Les contributions

On peut définir l'énonciation éditoriale comme la synthèse des traces de l'édition du livre sur l'œuvre publiée et des traces de l'anticipation par l'auteur des formes de l'édition. Dans le passage du texte au livre opéré par l'éditeur et au cours de son anticipation par l'auteur, le texte devient œuvre ou ouvrage : c'est sous ces noms qu'il apparaît dans les contrats d'édition.

Du texte et du livre ainsi synthétisés en œuvre ou en ouvrage, quel est celui qui contient l'autre ? Autant le livre contient le texte, autant le genre du texte commande les formes du livre. Comme c'est le cas entre sémiologie et linguistique, on a affaire à un double enveloppement, les deux relations de contenant à contenu étant réciproques, même si ce n'est pas la

---

<sup>16</sup> Si un à-valoir a été versé avant la rupture de contrat, il reste dans ce cas acquis à l'auteur. Cela dit, la concurrence est telle qu'il est vivement recommandé à l'auteur qui souhaite voir son manuscrit accepté par un éditeur de le faire relire par un correcteur professionnel avant de le lui soumettre.

même chose pour un livre de contenir un texte et pour les formes génériques du texte de déterminer celles du livre : bien que le texte soit assez fluide pour se couler dans de nombreux moules, il n'en présente pas moins des aspérités, des rigidités, des lieux critiques qui contraignent le moule à se plier à ses contours. À cela s'ajoute que depuis l'entrée en scène des NTIC, le trio auteur - éditeur - imprimeur s'est réduit au duo auteur - éditeur, l'imprimeur n'étant plus qu'un exécutant, tandis que depuis le développement des nouveaux supports de lecture, le papier est concurrencé par l'écran et l'écrit a cessé de s'incarner nécessairement en livre (ou en cahiers, dans la presse). Si l'éditique dit les limites de l'auctorialité, l'éditorialisation (au sens d'auto-édition) permet l'accès de tout un chacun au rang d'auteur édité.

Les contributions qui suivent ont été disposées en allant du livre <sup>17</sup> vers le hors-livre et du papier vers l'écran, puis en revenant du texte écran au texte papier. L'idée est que le livre et le papier n'ont ni l'un ni l'autre dit leur dernier mot.

La contribution de **Michel Favriaud** introduit à la mise en texte – mise en mots et mise en pages – sous l'angle de la ponctuation. Même sans la rabattre totalement sur l'énonciation éditoriale, la ponctuation – « dans son extension maximale » et singulièrement dans ses formes grises et blanches –, permet d'analyser à nouveaux frais cet objet à trois instances – auteur, éditeur, lecteur – que constitue le livre. L'analyse d'un album jeunesse de Béatrice Poncelet, *Les Cubes* (largement reproduit grâce à l'aimable autorisation de l'auteure), au plan des textes, des images et des images des textes – des textes dans les images. Le lecteur « linéaire » d'avant le *Coup de dés* de Mallarmé cède la place à un nouveau type de lecteur, plus expert, capable d'interagir avec de nouveaux genres de textes caractérisés par la multiplicité des ressorts narratifs, poétiques et dramatiques.

**Marina Krylyschin** apporte un corpus rare et d'autant plus intéressant, les livres d'or d'exposition<sup>18</sup>. Ces objets d'écriture posent des problèmes inédits. Les visiteurs des expositions concernées sont intervenus de cent façons différentes, découpant l'espace des pages en surfaces personnelles, parfois empiétant sur celles des autres. Adressées aux autres visiteurs pour partager les émotions et aux commissaires d'exposition pour

---

<sup>17</sup> Enfin pas tout à fait, puisqu'on part d'un album jeunesse. Pas si curieusement du tout que ça, s'il y a bien un absent dans ce recueil, c'est le livre...

<sup>18</sup> *Tarzan !* en 2009 et *La fabrique des images* en 2011, Musée du Quai Branly. Pour des raisons techniques, M. Krylyschin a dû renoncer à exploiter les livres d'or de *Renoir au XXe siècle* (Grand Palais, 2009-2010).



les féliciter ou leur faire des reproches, ces prises de parole écrites sont des messages complets, souvent commencés et terminés par des civilités et des salutations, des dates et des signatures qui encadrent les messages aussi sûrement que des filets. Malgré leur aspect hétérogène, caractéristique des écritures exposées, les textes font apparaître une grande maîtrise de l'espace de la page – y compris pour le saccager.

**Stéphane Bikialo** opte pour une approche linguistique sur des objets littéraires en distinguant énoncé éditorialisé et énonciation éditoriale, entendue en référence à Benveniste comme "sémantisation de la langue". Il s'intéresse à une "poétique du support" qui intervient au niveau de la production auctoriale et envisage deux aspects de l'énonciation éditoriale, la mise en avant des matérialités (supports, emplacements, typographies, ponctuations encore, couleur...) et le dialogisme d'un discours collectif s'exprimant hors du livre, dans une littérature d'intervention socio-politique qui s'expose dans l'espace public, en l'espèce dans les campagnes d'affichages réalisées par Olivia Rosenthal à Bobigny en 2010 et par Jean-Charles Massera à Rennes en 2008.

Mise en pages et mise en textes des sites web, explique **Sylvie Fabre**, prennent en compte la façon dont les robots de Google calculent leur notoriété pour les classer dans un système où il faut être dans les cinq premiers pour exister. Tous les acteurs du web cherchant l'audience maximale sans laquelle il n'y a pas de ressources publicitaires significatives, les pages d'accueil sont calculées pour répondre aux critères de sélection du moteur de recherche. Plus un site est cliqué, plus la réponse qu'il constitue à une requête est jugée pertinente, de sorte que c'est le lecteur qui est l'auteur de la hiérarchie affichée. D'où des mouvements d'écriture et de lecture qui tendent à instituer de nouvelles règles de composition.

**Marc Jahjah** explore les capacités énonciatives des réseaux littéraires d'internet sous l'angle des SIC. Kindle d'Amazon met à disposition de ses clients des livres électroniques, mais il leur permet aussi d'enrichir les fiches de présentation des livres et affiche des statistiques du type « Tant d'utilisateurs de Kindle ont surligné tel passage ». Dans ce qui rappelle fort les florilèges de sentences, Amazon produit ainsi des recueils d'énoncés « likés » par les internautes et des anthologies des « *most popular highlights* » partagées par des communautés de lecteurs. Les annotations les plus fréquemment consultées sont automatiquement éditées à l'écran sous forme de notes de lectures ; comme avec Google, on a affaire à une énonciation robotisée fondée sur le nombre de clics.

La dernière contribution (**Marc Arabyan**) revient pour conclure au brave vieux monde du papier imprimé. Dans le récit que Violette Leduc fait

de sa première expérience éditoriale, la narratrice découvre les coulisses de l'édition en collaborant à un hebdomadaire féminin pendant l'hiver 1941. C'est l'expérience de la transformation du texte en livre (en l'occurrence en article de la presse féminine) et la découverte de la « mise en pages » (la production de la matrice avant transfert sur la forme imprimante) dans les locaux de l'hebdomadaire qui, loin de lui « couper les moyens » par l'angoisse de la page blanche, l'inspirent. « Papiers collés, énigmes de l'imprimerie, embryons de phrases, de paragraphes » : les mots lui viennent du seul fait de voir la façon dont ils sont édités – au sens de « préparés pour l'impression ».

## Références bibliographiques

- ARABYAN Marc, (1994), *Le Paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*. Paris : L'Harmattan.
- ARABYAN Marc, (2005), « Limoges, ville écrite : une étude de l'espace visuel urbain », dans M. Arabyan et I. Klock-Fontanille (éds), *L'Écriture entre support et surface*. Paris : L'Harmattan.
- ARABYAN Marc, (2008), « Le choix typographique », dans Olivier Bessard-Banquy et Christophe Kechroud-Gibassier (éds), *La Typographie du livre français*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 201-220.
- ARABYAN Marc, (2012), *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte. Recherches sur l'énonciation écrite*. Limoges : Lambert-Lucas.
- ARABYAN Marc, à paraître, *Éditer en sciences du langage, une marche à suivre*. Limoges : Lambert-Lucas.
- BAUDET Jean Claude, (1990), « Éditologie et scientificité », *Communication & Cognition*, n° 23(4), p. 323-329.
- BAUDET Jean Claude, (1995), « Éditologie: une sociolinguistique de la science », *Meta* 40(2), p. 216-223.
- BÉNICHOUX Roger, (1993), « Édition scientifique : l'éditologie, l'éditeur, l'éditeur », dans Robert Estivals (éd.), *Les Sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*. Paris : Retz.
- BERTRAND Aloysius, (2012), *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris : Le Livre de Poche.
- BLOCH-LAINÉ Virginie, (2015), « Carver de gloire. Une bio et la fin des œuvres complètes », *Libération* du 7-8 novembre 2015, p. 46-47.
- BRANDT Line, (2013), *The Communicative Mind: A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*. Newcastle upon Tyne (UK) : Cambridge Scholars Publishing.
- FAVRIAUD Jean-Michel, (2015), *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*. Limoges : Lambert-Lucas.
- GENETTE Gérard, (1987), *Seuils*. Paris : Le Seuil.

- ISER Wolfgang, (1985) [1972], *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga.
- JAUSS Hans Robert, (1978) [1972], *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- LANE Philippe, (1992), *La Périphérie du texte*. Paris : Nathan Université.
- LAUFER Roger, (1980), « Du ponctuel au scriptural : signes d'énoncé et marques d'énonciation », dans Nina Catach (éd.), *Langue Française*, n° 45, p. 77-87.
- LAUFER Roger, (1984), « Les espaces du livre », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds), *Histoire de l'édition française II, Le livre triomphant*. Paris : Le Cercle de la Librairie, p. 156-172.
- LAUFER Roger (éd.), (1985), *La Notion de paragraphe*. Paris : Éditions du CNRS.
- LAUFER Roger, (1986), « L'énonciation typographique », *Communication & langages*, n° 68 : 68-85.
- MARKESS INTERNATIONAL, (2009), *Référentiel de pratiques en gestion des processus documentaires : nouveaux enjeux au-delà de l'édition*. Paris : s.n. (en ligne).
- SAUSSURE Ferdinand de, (1916<sup>1</sup>, 1922<sup>2</sup>, 1972<sup>3</sup>) *Cours de linguistique générale*. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Paris : Payot.
- SCHAPIRO Mayer, (1982), « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques » (conférence de 1966), dans *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, p. 7-34
- SOUCHIER Emmanuël, (1998a), « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, n° 6, p. 137-145.
- SOUCHIER Emmanuël, (1998b), *Lire et écrire : éditer. Des manuscrits aux écrans, autour de l'œuvre de Raymond Queneau*. HDR, Paris VII.
- SOUCHIER Emmanuël, (2005), « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran » (avec Yves Jeanneret), *Communication & langage*, n° 145, p. 3-15.
- SOUCHIER Emmanuël, (2007), « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & langage*, n° 154, p. 23-38.
- VOLOCHINOV Valentin N., (1981), « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » (1926), dans T. Todorov, *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*. Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, p. 181-215.

