

**Du premier *Parnaso español* à la dernière édition illustrée de 2007
de Francisco de Quevedo y Villegas : éditer Quevedo au XXI^e siècle.**

Emmanuel MARIGNO
Université Lumière Lyon 2

Résumé

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, la communauté scientifique n'a cessé de s'interroger sur le texte quévédien. Les nombreuses éditions partielles ou complètes de l'œuvre de Francisco de Quevedo en témoignent. Depuis les premières éditions complètes des années 1960 jusqu'à l'actuel projet du Professeur Alfonso Rey qui dirige une réédition de l'œuvre complète de Quevedo, l'édition quévédienne ne cesse d'engager des perspectives sans cesse renouvelées.

Dans ce contexte, nous nous interrogerons sur ce que signifie –pour un lectorat du XXI^e siècle– lire, appréhender et interroger l'écriture quévédienne. Nous ferons un parcours de la genèse du texte quévédien en poésie et en prose et nous en dégagerons les conséquences en terme d'édition. Ecrire et éditer, éditer et comprendre : nous poserons ensuite le problème de l'écart entre ces textes conceptistes du XVII^e siècle et les mécanismes de lecture et de compréhension du lectorat du XXI^e siècle. La question de l'édition critique et de l'édition numérique comme modalités de lecture contemporaines seront au centre de notre analyse.

Du premier *Parnaso español* à la dernière édition illustrée de 2007 de Francisco de Quevedo y Villegas : éditer Quevedo au XXI^e siècle.

Emmanuel MARIGNO
Université Lumière Lyon 2

Introduction

Comment le lecteur du XXI^e siècle appréhende-t-il les textes du Siècle d'Or¹ ? Nous répondrons à cette question en prenant pour support l'œuvre poétique et en prose de Francisco de Quevedo y Villegas. L'écart linguistique et culturel entre le XXI^e siècle et ces textes classiques trouble l'accès au sens.

L'édition figure au cœur de cette problématique. À partir d'une démarche diachronique et synchronique, nous démontrerons que l'édition quévédienne a toujours ménagé une certaine tradition éditoriale, à laquelle elle incorpore les derniers apports de la recherche. Certes, l'édition quévédienne n'a cessé d'évoluer depuis le premier *Parnaso español* de 1648 à nos jours ; le lecteur, son rapport au texte, sa relation au livre et ses mécanismes de compréhension aussi. Ces deux évolutions se sont-elles croisées à un moment ou à un autre ? S'agit-il de deux phénomènes parallèles ? Peut-on continuer d'éditer Quevedo en ne prenant en compte que la tradition éditoriale et le facteur scientifique, ou doit-on y ajouter le facteur socioculturel induit par un lectorat renouvelé ?

Nous aborderons successivement la lecture du texte –l'édition–, la compréhension du texte –l'édition critique–, puis le regard sur le texte –l'édition illustrée–. Notre interrogation sera en définitive : quelle édition pour le XXI^e siècle ? Et pour quel lecteur ?

Lire le texte : l'édition

La persistance du manuscrit chez Quevedo

« *Sabemos que el número de obras que este autor entrega a la imprenta es muy reducido* » écrit Isabel Pérez Cuenca². Chez Quevedo, le volume des publications sous la forme manuscrite supplante amplement celui des œuvres imprimées. Il serait erroné d'en déduire un quelconque conservatisme dans le mode de publication quévédien. La persistance du manuscrit chez Quevedo, malgré les progrès techniques d'impression, répond à des circonstances personnelles de création et de publication. Elles se regroupent en deux principaux ensembles.

Premièrement, Quevedo a une pratique moderne du manuscrit. Pour lui, il s'agit là d'un brouillon qui précède la phase d'impression :

Si acudimos a la genética textual para hablar de los « manuscritos » quevedianos es porque el manuscrito en nuestro autor juega ya un papel moderno en la difusión de su obra, [...] ya no utiliza el manuscrito en su sentido tradicional como medio sistemático de difusión autorizada de sus obras a la manera de Góngora; [...] la obra autorizada de

¹ Nous reviendrons sur les diverses catégories de lectorat quévédien pendant notre analyse.

² Isabel PÉREZ CUENCA, « La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo : atribuciones », in : Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (dir.), *Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 120.

Quevedo es la impresa, de ahí que se esfuerce en editar al final de sus días y [...] de reescribir algunas obras en su versión *definitiva*³.

Lorsque Quevedo meurt en 1645, cette seconde phase d'impression se trouve à un stade très peu avancé. Le volume des manuscrits continue de dépasser celui des textes imprimés :

La edición de lo que podríamos llamar « Obras completas » de Quevedo se nos presenta, [...] como un caso atípico , lo que por otra parte, está dentro de la compleja línea editorial de dicho autor [...], llegó la muerte sin que pudiese terminar la preparación de sus poesías y dejando varias obras en prosa inéditas⁴.

Deuxièmement, Quevedo pratique un usage clandestin du manuscrit. Ce mode de publication lui permet, dans une certaine mesure, de contourner la censure. L'Inquisition contrôlait la publication imprimée, mais s'intéressait peu à l'édition manuscrite dont l'impact, naturellement modeste, demeurait confidentiel. Quevedo éditera ses textes satiriques principalement par la voie manuscrite, ce qui permet au lecteur d'accéder à leur forme originelle. Nous le verrons ultérieurement, ces mêmes textes une fois passés par le crible inquisitorial à l'occasion de leur impression, subiront une altération qui les dénaturera très sensiblement.

L'usage du manuscrit chez Quevedo répond donc à une démarche de création et à des circonstances de publication.

L'usage idéologique du manuscrit chez Quevedo

Les *Sueños* illustrent au mieux cette pratique du manuscrit subversif. En 1631, sont imprimés les *Sueños* sous le titre *Los Juguetes de la niñez*. Cette version imprimée, officielle et inquisitoriale, a été biffée, partiellement réécrite et donc corrompue. Les attaques politiques et les passages anticléricaux furent scrupuleusement et systématiquement altérés par l'inquisiteur. En revanche, les allusions de nature sexuelle et les tournures douteuses n'ont pas toujours été censurées⁵. Depuis 1605, circulait néanmoins une version originelle, manuscrite et clandestine des *Sueños* :

A partir de 1605, Quevedo y sus lectores divulgaron estas sátiras primero mediante copias manuscritas, evitando así la necesidad de someter el texto a la censura de la Inquisición⁶.

³ Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, « La hora de la reescritura en Quevedo », *Criticón*, 79, 2000, p. 68.

⁴ Jaime MOLL, « El proceso de formación de las "Obras completas" de Quevedo », in : Luisa LÓPEZ GRIGERA (dir.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid : Gredos, 1988, p. 321.
Id., *De la imprenta al lector : estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid : Arco libros, 1994, p. 14, note 11.

⁵ Cette caractéristique inquisitoriale n'est pas spécifique aux *Sueños*, ni au volet satirique de l'œuvre de Quevedo, il s'agit d'un mode de censure général. Sur ce point, voir Fernando PLATA, « La poesía satírica y burlesca de Quevedo », *Insula*, 648, Diciembre 2000, p. 22-23.

Id., « Inquisición y censura en el siglo XVIII : el *Parnaso Español* de Quevedo », *La Perinola*, 1, 1997, p. 173-188.

⁶ James O. CROSBY, *La tradición manuscrita de los « Sueños » de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette (Indiana) : Purdue University Press, 2004, p. XIV.

Id. : « "Más he querido atreverme que engañarme " : hablar o callar en los *Sueños* », *Insula*, 648, diciembre 2000, p. 17-20.

À partir de l'exemple – représentatif - des *Sueños*, il nous faut poser la question de la nature du texte édité dans l'édition quévédienne : quel texte édite-t-on lorsque nous éditons Quevedo ? Qui éditons-nous réellement ? Que lisons-nous et qui lisons-nous lorsque nous croyons lire Quevedo ?

La morphogénèse du texte quévédien

L'auto-citation, l'hétéro-citation et l'intergénéricité, constituent les trois composantes de l'écriture quévédienne.

Comme ses contemporains, Quevedo pratique l'*imitatio* classique et biblique. L'écriture quévédienne se singularise néanmoins par une prévalence de l'auto-citation sur l'hétéro-citation. Selon la formule de Marie Roig Miranda « Quevedo est source de lui-même ». Sur ce point, elle est rejointe par Santiago Fernández Mosquera qui affirme :

Quevedo reescribe palabras, frases, versos, fragmentos, obras completas de autores anteriores, contemporáneos y hasta propias; se trata de un escritor, como es sabido, muy apegado aparentemente a sus modelos⁷.

Cette réécriture de soi transfère la source textuelle d'un genre vers un autre. Dans l'avant-dernier paragraphe de *La vida del Buscón llamado Don Pablos* nous assistons à la chute du *pícaro* en *jaqué*⁸ : « *Estudié la jacarandina, y en pocos días era rabí de los otros rufianes* »⁹, avoue Pablos en personne. Ce glissement du personnage noue le genre romanesque à celui des *jácaras*, à leur tour en lien avec les *bailes* où réapparaissent certains ruffians, dont certains reprennent des citations contenues dans les *Sueños*¹⁰ :

Podemos definir la « reescritura intergenérica » como la libre reutilización de materiales literarios, dentro de un ejercicio general de intertextualidad, en ámbitos temáticos, estructurales, ideológicos y genéricos tan variados como lo es la propia obra de Quevedo. De esa forma se puede explicar el trasvase de elementos textuales desde la poesía a la prosa, de la poesía amorosa a la satírica, de su teatro a su prosa, de la sátira al tratado moral, de su obra circunstancial a sus textos menos mediatizados por elementos externos temporales o ideológicos, de la poesía petrarquista al discurso doctrinal¹¹.

Lire Quevedo implique alors de connaître tous les textes de Quevedo ainsi que leurs palimpsestes. L'écriture quévédienne relève du tissage intergénérique de textes et présuppose un appareil critique constitué d'un texte de base, accompagné de ses variantes textuelles, de ses notes lexicologiques et cognitives.

⁷ S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, « La hora de la reescritura en Quevedo », art. cit., p. 65.

⁸ « Au sujet de l'intertextualité entre le *Buscón* et les *jácaras*, voir Emmanuel MARIGNO, « La "justice" dans le *Buscón* à la lumière des *jácaras* de Quevedo », in : Jean-Pierre SÁNCHEZ (dir.), *Le roman picaresque. « El Lazarillo de Tormes » et le « Buscón »*, Nantes : Éditions du Temps, 2006, p. 149-163.

⁹ Francisco de QUEVEDO, *La vida del buscón*, Edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona : Crítica, 2001, 210 p., « Clásicos y modernos », 13.

¹⁰ Au sujet de l'intertextualité dans l'œuvre de Quevedo, voir S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Quevedo : reescritura e intertextualidad*, Madrid : Editorial Biblioteca Nueva, 2005, 224 p.

¹¹ S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, « La hora de la reescritura en Quevedo », art. cit., p. 69.

Comprendre le texte : l'édition critique L'accès au texte : les notes philologiques

Un texte fiable présuppose un texte de base accompagné des variantes textuelles et manuscrites en notes, faute de quoi l'éditeur encourt le risque de donner à lire un texte corrompu et sans intérêt. Grâce à ces notes philologiques, le lecteur peut, en toute rigueur et librement, se confronter aux variantes textuelles au-delà du choix du texte de base de l'éditeur et se constituer son propre texte, s'il le souhaite :

Uno de los aspectos que el estudioso de la poesía del siglo XVII debe abordar inevitablemente a la hora de elaborar una edición de cualquier autor de esta época, junto a los problemas de ecdótica y al esclarecimiento de versos oscuros, es el de los apócrifos y dudosas atribuciones que a lo largo de los siglos han ido perpetuándose en los *corpora* poéticos¹².

Revenons au *Sueños* de Quevedo. La version des *Juguetes de la niñez*, corrompue par le censeur, persistera en Espagne jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle, alors qu'en Europe circulait la version manuscrite, plus proche de l'original. Il en existe plusieurs traductions européennes comme *Les sept visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Chevalier de l'Ordre Saint Jacques. Traduites d'Espagnol par le Sieur de la Geneste*, de 1682¹³. Grâce à ces traductions, les Espagnols découvriront dans la deuxième moitié du XX^e siècle une version textuelle des *Sueños* moins corrompue et jusqu'alors ignorée.

Malgré la technique d'établissement de textes et malgré les traductions européennes, l'accès aux textes quévédiens demeure abscons. Nous l'avons dit, chez Quevedo, seule la version imprimée est définitive, le manuscrit n'étant qu'un brouillon ayant vocation à être réécrit, comme c'est le cas du *Buscón* ou de *Vida de Marco Bruto*, par exemple¹⁴.

Tout établissement de texte quévédien doit avoir la modestie de cette limite : nous ne faisons qu'approcher un texte virtuel que Quevedo n'aura pas eu le temps de parachever dans la plupart des cas. Le texte définitif demeurera donc virtuel et aucune édition critique ne pourra le réécrire à la place de son auteur. Nous ne disposons que de très peu de repères quant aux dates de publication des textes de Quevedo, ce qui nous place dans l'impossibilité de reconstituer, sauf cas très ponctuel, les textes inachevés à partir de ce mécanisme de l'auto-réécriture ou de la réécriture des contemporains :

Nuestro desconocimiento de la cronología de buena parte de la obra de Quevedo impide adivinar el sentido de la dirección del intertexto. En otras palabras: el reconocimiento de una coincidencia textual en dos o más obras de Quevedo a menudo no indica, aun sabiendo la fecha de alguna de ellas, cuál fue la primera utilización, cuál la chispa que encendió el texto¹⁵.

¹² I. PÉREZ CUENCA, « Algunos casos de atribuciones y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo », *La Perinola*, 4, 2000, p. 267.

¹³ Marie ROIG MIRANDA, *Les « Visions » de Quevedo, Traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris : Honoré Champion, 2004, 492 p.

Id., « Edición y anotación de *Les Visions* del Sieur de La Geneste », *La Perinola*, 4, 2000, p. 367-378.

¹⁴ Ce phénomène a partiellement nourri les débats entre les partisans de la source α et ceux de la source β pour le *Buscón*. Par ailleurs, pour *Vida de Marco Bruto*, c'est la mort prématurée de Quevedo qui laisse une œuvre doctrinale essentielle inachevée.

¹⁵ S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, *art. cit.*, p. 69.

La virtualité du texte définitif peut néanmoins être adoucie par l'ajout d'une série de notes de sens permettant de comprendre les textes au stade de rédaction dont nous disposons.

L'accès à la langue : conceptisme et *germania*

Le volet littéraire quévédien –poétique et narratif– pose la question du conceptisme, désignant à la fois une démarche intellectuelle et un contenu qui s'informent mutuellement :

[...] Le *concepto* quévédien n'est pas seulement une figure du discours, comme il n'est pas non plus seulement un mécanisme de pensée. Il est le lieu cohérent et unique où la pensée vient se loger tout en le construisant¹⁶.

Cette démarche conceptiste des textes quévédiens échappe au lecteur du XXI^e siècle et requiert des notes de sens. Certains textes portant l'empreinte picaresque insèrent en outre dans la structure du *culto* des termes issus du *vulgo*. Cette langue des gueux qu'est la *germania* appartenait aux *jaques* des bas-fonds madrilènes¹⁷. On la retrouve dans la deuxième moitié du *Buscón* où Pablos passe de *pícaro* à *jaque*. Elle définit plus spécifiquement les *jácaras*, qui racontent la vie du ruffian Escarramán et de ses congénères. Seules les notes de sens peuvent rendre possible la lecture de ce genre de textes.

Nécessaires mais pas suffisantes, ces notes de sens doivent être accompagnées d'une dernière série d'annotations.

L'accès au contexte

L'écart est grand entre le contexte culturel du Siècle d'Or et le nôtre. Cette distance implique la présence de notes culturelles.

Le mécanisme par lequel Quevedo s'exprime et celui par lequel sa pensée peut être interprétée requièrent une méthode de lecture spécifique. Quevedo pratique une écriture « circonstancielle ». L'exégèse de l'œuvre quévédienne émerge de la confrontation du texte avec le contexte dans lequel il a été conçu. Chez Quevedo, le déterminisme générique intervient peu ou pas et ce sont davantage les circonstances de création qui éclairent l'exégèse¹⁸. Contextualiser et confronter les œuvres entre elles permet l'établissement de notes idéologiques fiables :

De ahí, la necesidad de poner en relación todas las obras de Quevedo. No valdrá estudiar la ideología del autor a partir de una obra determinada, por muy importante que parezca. De la misma forma, no será justo tampoco apoyarse solamente en pocas obras breves para extraer el pensamiento quevediano¹⁹.

¹⁶ M. ROIG MIRANDA, « Le *concepto* dans les sonnets de Quevedo », in *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris : Editions Hispaniques, 1988, I, p. 541.

¹⁷ Antonio CARREIRA, « El conceptismo en las jácaras de Quevedo : "Estábase el Padre Esquerra" », *La Perinola*, 4, 2000, p. 91-106.

¹⁸ « Ya he señalado en otras ocasiones que no creo en el determinismo genérico, es decir, que un género oblige a un autor a decir lo que no quiere decir », voir S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, « Ideología y literatura : perturbación literaria en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo », *La Perinola*, 1, 1997, p. 154.

¹⁹ *Loc cit.*

Regarder le texte : l'édition illustrée L'image au service du texte : l'iconographie d'illustration

Le premier *Parnaso español* de 1648 associe le texte quévédien à un référent iconographique. L'édition de González de Salas classait et illustre par une estampe de muse les formes littéraires des poèmes publiés. Les éditions ultérieures du *Parnaso* ont conservé ces eaux-fortes de Clio, Polymnia, Melpomene, Erato, Terpsychore, Thalia, Euterpe, Caliope et Urania. Ces gravures ont été spécialement conçues pour le *Parnaso español*, elles ne sont pas issues de fonds de gravures comme cela pouvait se pratiquer pour d'autres ouvrages. C'est le graveur Alonso Cano qui les a spécialement créées pour les textes de Quevedo.

Cette tradition éditoriale parnassienne est clairement évoquée dans le paratexte du *Parnaso* de 1648, puis de 1649 :

Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen ahora de la Librería de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS [...].²⁰

Nueva impresion (*sic*) corregida y ilustrada con muchas estampas muy donosas y apropiadas à la materia²¹.

Ce lien texte/image évolue dans le temps. Du *Parnaso* de 1648 aux éditions du XIX^e siècle, les images illustrent le genre d'appartenance du texte –pour le cas du *Parnaso*– ou des scènes évoquées dans le texte pour les autres éditions. L'image iconographique se voulait une sorte de traduction plastique de l'image littéraire ou le rattachement du poème à une forme.

Ces éditions illustrées offrent au lecteur un accès supplémentaire au texte. L'image iconographique et sensible matérialise l'image intelligible et hermétique du texte quévédien. L'illustrateur tente de restituer objectivement le texte de Quevedo bien que toute illustration demeure, à des degrés divers, la restitution d'une lecture propre.

Les plasticiens du XX^e siècle évolueront vers une forme d'illustration comme interprétation personnelle du texte. Les éditions bibliophiles des années 1970-1980 ont exploré ce parti pris. Elles étaient le fait de l'éditeur madrilène Rafael Casariego, fondateur de la collection « Tiempos para la Alegría » destinée à créer des éditions illustrées bibliophiles d'une nouvelle génération.

²⁰ F. de QUEVEDO, EL / PARNASO / ESPAÑOL / MONTE EN DOS CVMBRES DIVIDIDO, / CON LAS / NUEVE MVSAS CASTELLANAS / Donde se contienen / POESIAS / DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, / I SEÑOR DE LA VILLA DE LA TORRE DE IVAN ABAD : / Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen de la librería de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRAVA, / I SEÑOR DE LA ANTIGUA CASA DE LOS GONZALEZ / DE VADIELLA [SCIRE TVVM NIHIL EST / NISI SCUAT ALTER] EN MADRID, / Lo imprimió EN SU OFICINA DEL LIBRO ABIERTO / DIEGO DIAZ DE LA CARRERA, / AÑO M DC XL VIII. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros. /, 9 f. – 666 p. – 9 f. Localisation et cotes : B. N. M. R/4418 et R/7766 (?) (falta la portada).

²¹ Voir *id.*, EL / PARNASO / ESPAÑOL, / MONTE EN DOS CVMBRES / DIVIDIDO, / CON / LAS NUEVE MVSAS / CASTELLANAS, / DONDE SE CONTIENEN POESIAS DE / Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero de la / Orden de Santiago, y señor de la Villa de la / Torre de Ian Abad : Que con Adorno y censura ilustradas y corregidas, salen / aora de la Librería de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS, / Cavallero de la Orden de Calatrava, y señor de la / antigua casa de los Gonzalez de / Vadiella. / CON LICENCIA, / En Zaragoza, en el Hospital Real. Año de 1649. / A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros., 7f. – 506 p. 8f. Localisation et cotes : B.N.M. R/15289 et R/30843.

Ces illustrateurs rendront le terme d'«illustrateur» désuet et inadéquat. Le dialogue entre le texte et son image vient d'évoluer.

Le texte au service de l'image : l'iconographie d'interprétation

Avec cette génération des années de la *movida* éditoriale, on passe d'une illustration traditionnelle au service du texte à un texte au service de l'image.

Luis García-Ochoa, illustrateur du *Buscón* et des *Sueños*, déclare qu'il n'est pas illustrateur et qu'il se contente d'«accompagner» le texte de Quevedo avec ses images. On ne sert plus le texte mais on souligne une parenté artistique et une vision partagée du monde entre l'auteur du XVII^e siècle et le plasticien du XX^e siècle. Ochoa incarne une rupture avec la tradition de l'illustration :

Yo no soy ilustrador en sentido estricto. Por eso he cortado con esas escenas *ilustrativas* típicas [...], las más anecdóticas, para tratar de recrear, en escenas en las que no pasa nada en concreto, ese mundo de hampones, de buscones y sopones. Tampoco los trajes de la época aparecen tal cual [...], han sido interpretados²².

Il s'agit ici de la mise en regard de deux œuvres, celle de l'écrivain et celle du plasticien. C'est dans cette perspective que García-Ochoa déclare que n'importe laquelle de ses toiles pourrait rendre compte de l'état d'âme du texte quévédien. L'intimité artistique entre le peintre et l'écrivain amène García-Ochoa à se demander si ce n'est pas le texte de Quevedo qui, à travers son art, se métamorphose en image :

Mi pintura está en este mundo. Lo que no sabría decir es si está ahí por influencia profunda de Quevedo o si he llegado a Quevedo de manera natural, por la marcha de mi pintura. O las dos cosas²³.

Manuel Alcorlo reconnaît également une parenté idéologique avec Quevedo lorsqu'il illustre *La Hora de todos*. Alcorlo n'illustre que les textes dans lesquels il identifie une vision du monde voisine de la sienne. Dans l'introduction à une autre de ses éditions illustrées, *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, Alcorlo déclare :

Ilustrar a Cervantes es por ello ilustrar la más poliédrica versión de la realidad, la verdad más matizada hasta sus límites enajenantes y sublimados.

Verdades como puños, como huevos, ya no bastan personas ni cosas que expresen la tremenda paradoja de la existencia, y encomienda el análisis – que no es crítica acerba – a dos zurrados canes que han visto lo suyo, que han sufrido lo suyo, que han amado lo suyo : es el caso del libro que tiene en sus manos el lector²⁴.

François Maréchal, graveur français de culture franco-hispanique, a illustré le poème «Testamento de Don Quijote». Pour lui aussi, illustrer c'est avant tout «accompagner» une vision partagée du monde et de l'Homme, l'expression esthétique se double d'un message éthique :

²² R. M. PEREDA, «García Ochoa: “Mi pintura está muy cerca de Quevedo”. Exposición de sus litografías sobre *El buscón*», *El País.com*, 24/04/1979.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ Manuel ALCORLO, *El coloquio de los perros*, con una colección de once litografías, Madrid : Tiempo para la Alegría, 1974, p. : introduction de M. Alcorlo intitulée «PRESENTACIÓN POR MANUEL ALCORLO», en graphie manuscrite, pages non numérotées, 2^e et 3^e paragraphes.

En esta tendencia más moderna, Maréchal ha producido una serie de grabados que son otras tantas indagaciones sobre la condición humana y la revolución y también en torno a la lucha dura y violenta de los hombres por la libertad. En este sentido, su serie «Testimonios», formada por más de cuarenta grabados, es una inquisición sobre la condición humana, llena de profundidad y de sentido, una ardorosa búsqueda de los males que caracterizan el mundo que nos rodea, de sus contradicciones y sus desesperanzas.²⁵

Cette conception de l'illustration n'est cependant pas la seule en vogue aux XX^e-XXI^e siècles.

L'image comme empreinte subjective du texte : l'iconographie critique

Antonio Saura, illustrateur des *Sueños*, déclarait suivre scrupuleusement le texte pour éviter l'extrapolation. Il renoue avec une conception de l'illustration comme traduction d'un texte en images en déclarant que son propos est « d'illustrer réellement un texte fascinant et non de vagabonder au hasard de l'appropriation. »

Fermín Santos López, graveur et éditeur d'Oviedo, publie en 2007 les *Sueños* de Quevedo. Il tente de renouer avec la tradition de l'édition illustrée pour bibliophile. Avec ma collaboration, nous préparons une édition critique illustrée des *Jácaras* de Quevedo destinée aux bibliophiles. Notre conception de l'édition contemporaine quévédienne allie l'appareil critique –établissement du texte, variantes et notes de sens– et la reformulation plastique des mythes du Siècle d'Or.

L'objectif est de fournir au lectorat du XXI^e siècle un texte modernisé en termes de graphie et de ponctuation, l'option de choisir son propre texte (variantes textuelles), la possibilité d'une interprétation personnelle (notes de sens), tout en proposant une formulation iconographique qui conjugue l'interprétation sensible du graveur et la démarche scientifique du chercheur.

Par nature, cet ouvrage s'adresse à un lectorat amateur du livre comme objet, spécialisé dans le Siècle d'Or en général et dans Quevedo en particulier. Au-delà du lectorat visé, il s'agit surtout d'une prise de position dans le domaine de l'édition. Quel que soit le public visé, quelle que soit la formule esthétique de l'ouvrage publié, la nature même du texte littéraire quévédien exige la démarche d'annotation critique. Le retour, sous une forme radicalement contemporaine, à une image en dialogue avec le texte constitue une résurgence d'une certaine tradition éditoriale accompagnée cela dit d'une réflexion sur les nouvelles fonctions attribuées à l'image dans son dialogue avec le texte, et ce, dans le cadre d'un processus de compréhension qui pour un lecteur du XXI^e siècle passe presque nécessairement par l'axe sémiotique.

En complément de cette version pour bibliophiles, est prévue une variante numérique sur format Cédérom qui offrira rigoureusement le même texte et les mêmes notes de sens. La formule numérique génère un type de lecture et de rapport au texte virtuel autrement contemporaine. Destinée à un lectorat contemporain et aguerri aux nouvelles technologies, la transposition des textes classiques sur support numérique démontre que le maintien de la lecture de textes du Siècle d'Or passe également par la capacité des éditeurs à remettre en cause certaines pratiques et à s'adapter aux nouvelles modalités de lecture d'un lectorat dont le rapport au livre et au texte n'est plus nécessairement identique à celui du XX^e siècle.

Le lien texte/image apparaît comme propre au texte quévédien et ce, en termes d'édition et d'écriture. Ce lien texte/image est impulsé du point de vue éditorial dès

²⁵ Raúl CHAVARRI, « El viejo revolucionario », in : François MARÉCHAL (dir.), *Xilografías de François Maréchal*, Madrid : Ediciones y Reproducciones Internacionales, 1981, p. 8, « Erisa ilustrativa ».

1648 et, du point de vue de la genèse du texte quévédien, sa nature « prosographique » rend également d'actualité cette réflexion sur les liens entre le versant textuel et graphique de l'écriture de Quevedo.

Conclusion

Nous concluons sur la question des pratiques classiques : quel Siècle d'Or pour le XXI^e siècle ?

L'édition contemporaine de textes classiques doit sans doute faire une part plus belle à l'illustration, forme contemporaine de lecture et de compréhension, une illustration conçue comme une manière d'intégrer le texte dans le cadre d'une iconographie contemporaine.

Il s'agit de rendre le texte accessible par des outils scientifiques, associés à des codes iconographiques contemporains plutôt que de maintenir des pratiques qui appartiennent à un autre temps. Il est donc moins question de contenu que de pratiques éditoriales et didactiques.

La spécificité des textes classiques trouve également des réponses techniques adaptées dans les pratiques de l'édition numérique qui offrent un mode de lecture et de compréhension du texte classique rigoureux, varié et interactif.