

MAUDITS TYPOGRAPHERS*

Nelson SCHAPOCHNIK**

Il ne semble pas hors de propos de commencer cet essai sur les querelles et les disputes des hommes de lettres brésiliens concernant la qualité des travaux typographiques réalisés au Brésil tout au long du 19^e siècle par une assertion assez évidente, mais peut-être même pour cette raison, assez significative. L'affirmation est de Roger Stoddard, conservateur des Œuvres Rares de La Bibliothèque de l'Université de Harvard qui, dans un essai concis et de grande qualité, a commenté :

Quoiqu'ils fassent, les auteurs n'écrivent pas de livres. Les livres ne sont absolument pas écrits. Ils sont fabriqués par des copistes et d'autres artisans, par des ouvriers et d'autres techniciens, par des presses et d'autres machines. La plupart des livres écrits avant 1600, disons, sont des copies. Chaque copie manuscrite était transcrite d'un exemplaire spécifique, copié mot à mot, peut-être ligne à ligne. Un copiste pouvait copier son exemplaire avec la complète liberté de sa calligraphie, avec l'expansion ou la contraction des lettres ou des mots, avec l'addition d'ornements et d'éléments décoratifs, de façon à ce que chaque copie faite soit différente de toutes les autres.

Avec la mécanisation du processus, la presse a créé l'abondance, l'immense quantité de copies. Pour atteindre cela, elle a changé le rapport entre l'exemplaire et les copies¹.

* Cet article présente les résultats du sous-projet de recherche « Cartografia da leitura no Império Brasileiro » qui participe au Projet Thématique *Caminhos do Romance no Brasil : séculos XVIII e XIX*, soutenu par la FAPESP.

** Historien et professeur à la Faculté d'Education, Université de São Paulo (USP).

L'argument est irréfutable puisqu'il souligne au moins trois aspects qui tacitement ont été laissés de côté dans la tradition des études historiques et littéraires. Le premier répudie l'usage non-problématique de la catégorie de l'auteur, évitant des transferts ou emplois anachroniques d'une conception d'auteur qui n'émerge qu'à la moitié du 18^e siècle et qui établit une unité fondamentale entre auteur et œuvre, génie créatif et propriété légale². Le second fait remarquer l'importance de la perspective morphologique dans le traitement des artefacts consacrés à la lecture, en opposition avec la conception contaminée d'idéalisme qui conçoit le livre « comme le porteur neutre et transparent d'un contenu transcendant : le texte »³. Cela dit, il attire notre attention sur le rôle des formes matérielles dans la construction du sens au cours de l'opération de lecture. Finalement, Stoddart indique la nécessité d'explicitier le rôle des intermédiaires oubliés et de leur insertion dans le circuit de communication des œuvres. De ce point de vue, les artisans et les technologies sont des médiateurs qui permettent le passage de la réalité conceptualisable du discours à la matérialité du texte, qu'il soit manuscrit ou imprimé.

Ces considérations sont très utiles et peuvent contribuer à un changement d'horizons dans l'histoire éditoriale sans sous-estimer, certes, le caractère précurseur et les contributions des travaux précédents. L'orientation qui a présidé à cet essai est de vérifier, à partir d'un ensemble relativement hétérogène de textes, composés pour un manuel à caractère prescriptif sur les arts typographiques au Brésil, concernant les feuillets, les correspondances, les para-textes et les chroniques, comment les

¹ Cf. Stoddard, Roger. « Morphology and history of the books on an American perspective », *Printing History* v. IX n° 17, 1987, p. 4.

² Pour la compréhension de l'historicité de la catégorie « auteur », voir Hansen, João Adolfo. « Autor », (in) Jobim, José Luis [org.]. *Palavras da crítica*. Pour une histoire des débats et de la production des dispositifs normalisateurs de la propriété littéraire, du régime de privilège à l'ascension des droits d'auteur, voir Rose, Mark. *Authors and owners. The invention of copyright*.

³ Cité par Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. p. 60.

hommes de lettres et autres segments engagés dans la production d'artefacts textuels ont fixé des représentations sur la typographie et les typographes –quand ils n'ont pas transformé le labeur en matière de construction littéraire.

Il est suffisamment connu que l'aventure de la culture lettrée dans la *terra brasílis* a été pendant longtemps soumise à la censure et à l'obscurantisme des organes de répression de l'État Monarchique Portugais⁴. L'installation des presses typographiques, le début des activités d'impression et la fin de la censure n'ont pu se réaliser qu'après l'installation de la famille royale portugaise au Brésil. C'est toujours dans le cadre du processus d'émancipation politique que le monopole de la Presse Royale (qui est devenu Presse Nationale) a été suspendu, favorisant un processus graduel d'installation de nouveaux établissements typographiques.

La dispense de tarifs douaniers pour l'importation de livres pendant la période de 1819 à 1833, selon Laurence Hallewell, et l'existence d'un secteur consacré à la production et au commerce des livres spécialisés en langue portugaise en France, représenté par les maisons Didot, J. B. Aillaud ainsi que Beulé et Jubin, responsables du passage considérable d'œuvres de natures diverses au Brésil, ont favorisé l'installation à Rio de Janeiro, à la moitié des années 1820, des filiales de librairies françaises⁵. Parmi les nouveaux arrivés dans la cour impériale, on souligne les représentants des maisons Firmin Didot Frères, Mongie, Bossange et J. P. Aillaud (représenté par Souza Laemmert), alors que quelques-uns conciliaient aussi la pratique de la vente avec la location de livres « au jour, à la semaine ou au mois, pour un prix commode », selon les annonces publicitaires publiées dans la

⁴ Sur le rôle de la censure et de la circulation des livres entre le Portugal et le Brésil au 18^e siècle et au début du 19^e siècle, voir : Abreu, Márcia. *O caminho dos livros*.

⁵ Sur la dispense tarifaire et l'établissement des libraires français à Rio de Janeiro, voir : Hallewell, Laurence. *O Livro no Brasil (sua história)*; respectivement p. 65-80 et 130.

presse *carioca* de cette période⁶. Dans cette conjoncture d'organisation de l'infrastructure du circuit de la culture lettrée dans un contexte marqué par la raréfaction de l'imprimé, il est important de mettre en valeur le débarquement de libraires français expérimentés comme Pierre Plancher, Gueffier et René Ogier. Ils ont tous joué un rôle significatif en fonction de l'introduction de procédures techniques et administratives qui ont non seulement actualisé le palier initial représenté par la Typographie Nationale et d'autres similaires, comme ils ont cherché à trouver un accord entre l'art typographique réalisé alors et ses contemporains européens.

La presse en particulier et la typographie en général ont été appropriées dans des discours responsables de la construction de représentations euphoriques et festives. La réunion de la technologie et de l'information faisait miroiter la foi dans le progrès et dans l'irréversibilité des temps vécus, établissant une coupure par rapport au passé, identifié avec l'intolérance et l'obscurantisme. À en croire les images divulguées par la presse et dans les éditoriaux de périodiques, éphémères mais qui ont contribué à la diffusion des valeurs éthico-morales et à la formation de la communauté de lecteurs, les nouvelles possibilités issues de l'emploi de la vapeur et du triomphe de l'imprimé seraient l'emblème de deux forces « une d'ordre physique, l'autre d'ordre moral » qui, selon les rédacteurs d'*Íris*, « ont supprimé les espaces, ont établi la fraternité des peuples, ont fondu les connaissances, ont lié dans une seule famille cosmopolite les membres éparpillés de la race humaine »⁷.

⁶ Sur les cabinets de lecture, entendus comme « boutiques à lire », installés dans la ville de Rio de Janeiro dans la première moitié du 19^e siècle, voir: Schapochnik, Nelson. *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial*. p. 49-61.

⁷ [« suprimiram os espaços, fraternizaram os povos, fundiram os conhecimentos, ligaram n'uma só família cosmopolita os membros espalhados da raça humana »]. « Introdução ». *Íris*. vol. 1. Rio de Janeiro (1848), s/p. Dans cette citation, comme dans les autres, l'auteur a introduit des actualisations orthographiques.

Même s'il présentait des arguments solidaires avec le discours du progrès représenté par la presse, auquel s'ajoutait le rôle moralisateur et fomentateur de « l'esprit public », l'essai publié dans le *Beija-Flor* (1830) soulignait une perspective non moins importante, dont l'emphase remettait à la dimension pragmatique et utilitariste de la presse, entendue comme organisation en termes d'entreprise et d'industrie. L'auteur de l'article ne laisse pas de place au doute quand il mentionne que

« D'ailleurs, en faisant abstraction de l'influence morale que la publicité exerce sur le développement de l'esprit public, de l'éducation et de l'industrie ; en nous contentant du produit pécuniaire de cette branche de travail, on trouvera que parmi les directeurs, compositeurs, imprimeurs et distributeurs, plus de deux cents personnes sont employées et nourries par 54 publications, en plus d'autres métiers qui trouvent occasionnellement quelque profit dans des travaux annexes, et des emplois dans les presses, dans des œuvres étendues ou feuilles en vrac, aussi bien que les professions annexes de libraires et relieurs, pouvant, sans exagération, monter à plus de 200 *contos de réis* le capital qui tourne dans cela. Un achat industriel de ce montant, dont ni l'ombre n'existait depuis 9 ans, mérite que l'on apprécie bien les avantages que la liberté de presse apporte avec elle. D'autant plus si l'on pense que grâce à l'impulsion que cela donne et les lumières qui sont répandues à l'avantage des autres industries, des entreprises promeuvent des améliorations dont le produit, si on pouvait l'évaluer en chiffres, dépasserait largement celui qui émane directement de la même liberté »⁸.

L'extrait explicite avec clarté les liens entre la typographie et l'industrie, soulignant sa structure hiérarchique, l'application de critères de rationalité et de division du travail, la complémentarité de fonctions et activités, le nombre de publications, l'investissement de capitaux, enfin, les dimensions de l'entreprise. Malgré sa courte existence, le secteur était responsable de la circulation d'une somme assez considérable pour la

⁸ *Apud* «Da imprensa litteraria no Brasil. Carta a Francisco Ferreira Soares», (in) *O Futuro*, n°7 (15/12/1862), p. 218.

période, surtout si l'on considère le nombre réduit de consommateurs potentiels.

Néanmoins, il est bien de se rappeler que, comme les libraires de cette période vendaient simultanément des livres, du tabac à priser, de l'encre, du papier et de la porcelaine, il n'est pas possible d'établir un rapport direct entre l'expansion du nombre de typographies et la croissance de la production livresque, étant donné qu'elles étaient censées préparer les étiquettes de divers produits, brochures, pamphlets, éditions de journaux, revues et, qui sait, des livres.

En 1832, René Ogier a publié le *Manual da Tipografia Brasiliense*, ajoutant tout en bas de son nom « ancien imprimeur à Paris, établi à Rio de Janeiro depuis 1827 ». L'emploi de cette solution graphique dénotait une stratégie d'autopromotion par le fait de se présenter comme quelqu'un de compétent pour diffuser l'application correcte des normes et usages dans la production d'imprimés ; pour cette raison il s'adressait à deux instances spécifiques.

Les prescriptions étaient tournées vers tous ceux directement engagés dans la production de l'imprimé et dans l'administration de l'entreprise, d'où l'affirmation, dans la préface, « J'ai détaillé de la manière la plus claire et concise, tout ce qui permet de diriger correctement une typographie, aussi bien que les connaissances propres à l'apprenti, au compositeur et à l'imprimeur ». Néanmoins, il avertissait, dans la même préface, que « ce manuel est indispensable aux hommes de lettres », ce qui soulignait l'importance de la lecture de ce livre comme initiation au lexique, codes et techniques qui passeraient à réguler les rapports entre auteur et éditeur.

Le *Manual* est un minutieux livre de « recettes » sur les techniques de rationalisation de la production manufacturée de l'imprimé qui incluait la distribution spatiale des équipements employés dans la typographie, la diversité des matériaux et ustensiles, la division du travail avec ses hiérarchies et qualifications exigées lors des diverses étapes du processus de production. Le texte met en évidence également l'asymétrie entre les

fonctions exercées par chaque catégorie d'ouvriers, soulignant aussi les spécificités de chaque compartiment de l'entreprise.

Au sommet de la typographie était placé Le Directeur, appelé « chef d'atelier », dont les attributs ne se limitaient pas à des questions techniques, mais incluaient une série de prescriptions administratives d'ordre financier, commercial et comptable.

« Le directeur est le chef chargé des ateliers et de tous les employés de la maison. Il doit connaître de manière fondamentale, en pratique et en théorie tous les travaux qui sont exécutés en typographie ; être instruit pour, en cas de nécessité, revoir lui-même les épreuves des œuvres qu'il est censé faire exécuter. Il doit aussi connaître toutes les lois sur la typographie, afin de s'y conformer strictement.

Il traite avec les auteurs, les libraires et les éditeurs ; il reçoit l'original et l'envoie à ceux qui le mettent en page, dirige la production des ouvrages, veille à leur exécution, organise les vacances des ouvriers, les dépenses et les envois pour la province. Un directeur doit être attirant et affable, faire très attention à anticiper les désirs des auteurs et des libraires »⁹.

Ogier n'épargne pas de mots pour décrire les relations idéales que Le Directeur en tant que chef d'atelier, devrait établir avec les autres employés de la maison.

« Il doit éviter le ton de *supériorité* par rapport à ceux qu'il fait travailler dans sa maison. C'est son devoir de pouvoir parler à tous et d'accorder la même attention et aménité dans ses relations avec les ouvriers. Etant donné qu'une typographie est un lieu digne de curiosité, digne d'être vu, les ateliers doivent toujours être propres. Comme c'est aussi un lieu où l'on se penche souvent sur des travaux importants, qui exigent discrétion et assiduité, le directeur donne des ordres afin que personne ne rentre dans la typographie pour visiter les ateliers ou les ouvriers sans sa permission ; il reste que le directeur a le droit d'établir n'importe quel règlement d'ordre qu'il juge convenable de suivre. Il ne peut pourtant pas déranger les ouvriers sinon pour des choses légitimes et rationnelles. Il ne peut les rendre responsables que de

⁹ Ogier, René. *Manual da Tipografia Brasiliense*. p. 214.

ce qui les concerne. Les intérêts généraux et particuliers ainsi que tout ce qui convient à la prospérité de la typographie sont de sa compétence.

Il est l'arbitre naturel des contestations qui peuvent avoir lieu entre les typographes relativement à l'œuvre. Il doit avoir sous son contrôle le début des travaux, leur suspension, leur reprise, et le fait qu'ils cessent tous à heure fixe, la même pour tous les employés de la maison, sans distinction de grade, du nombre de typographes par ouvrage ou par journal, et veiller à ce que chacun se maintienne assidûment à son poste »¹⁰.

En-dessous du directeur et loin du contact des fournisseurs de manuscrits, se trouvait la communauté des ouvriers, par rapport à laquelle était recommandée l'existence, si possible, « d'une entrée privée pour les ateliers et qu'elle ne communique pas avec celle des auteurs ». Ogier soulignait l'existence d'un standard organisationnel dans la typographie qui renvoyait à l'ancienne tradition des corporations, faisant référence à une hiérarchie verticale entre typographes, ouvriers et apprentis. On doit supposer la correspondance entre le typographe et le propriétaire des moyens de production réunis à l'intérieur de l'atelier, aussi bien que sa fonction de direction. Au-delà de la dichotomie fondamentale patron/ouvriers, la place de chaque travailleur dans cet ordonnancement se fondait sur les différents degrés de familiarité avec les habiletés et compétences liées à la lecture. Ainsi, il précisait que :

« Un typographe doit posséder un certain fond d'instruction : il serait même souhaitable qu'il ait des connaissances en lettres, arts et sciences, puisque souvent les auteurs le consultent et c'est lui l'arbitre. Un auteur se justifie de ses fautes, les imputant à l'imprimeur : il convient donc que celui-ci puisse également l'interroger sur ses négligences. S'il n'est pas possible pour lui de posséder de larges connaissances, il doit au moins connaître le langage et les termes, pour ne pas trouver de l'étrangeté dans n'importe quel manuscrit qui lui soit présenté.

¹⁰ grau, de oficiais por obra, de oficiais por jornal, e a que cada um se mantenha assiduamente em seu posto.] *Idem, ibidem*. p. 215-216.

On ne peut pas exiger de lui les mêmes connaissances que des correcteurs ; néanmoins, un bon compositeur doit au moins connaître bien sa langue »¹¹.

D'un autre côté, aux apprentis il était demandé un degré d'instruction élémentaire, en accord avec les fonctions que ces employés pouvaient exercer à l'atelier.

« Un *Apprenti* doit connaître bien sa langue ; maintes fois il est chargé de la copier par les correcteurs quand ils ont besoin de quelqu'un »¹².

En dépit du fait qu'ils partageaient l'espace de l'atelier, il existait une autre distinction dans le corps d'ouvriers qui renvoyait à l'horizontalité ou à la division du travail. Cette hiérarchie se traduisait dans l'accomplissement de différentes fonctions et activités, dans l'emploi d'ustensiles et matériels nécessaires pour la réalisation des étapes distinctes de la métamorphose du manuscrit vers l'imprimé, ainsi que dans la cohabitation avec différentes conditions de luminosité, bruit et propreté.

« Les correcteurs doivent être séparés, loin du charivari, de toute distraction, dans un lieu bien clair, et enfin dans une bibliothèque, si possible ; on doit leur fournir au moins les livres desquels ils peuvent avoir besoin sur la question et pour vérifier les citations »¹³.

L'étape de la composition était comprise comme assemblage des mots, lignes, pages et feuilles. Évidemment elle imposait aussi des conditions techniques et matérielles particulières :

« Dans l'atelier des compositeurs il doit y avoir un profond silence: ils doivent éviter les conversations étrangères à leur travail, chanter, jouer, parce que non seulement leur composition sera défectueuse, mais aussi parce que cela perturbe les hommes laborieux qui sont autour d'eux et,

¹¹ *Idem, ibidem.* p. 50.

¹² *Idem, ibidem.* p. 56.

¹³ *Idem, ibidem.* p. 15-16.

quelquefois, le désordre s'introduit dans l'atelier. Les directeurs sont chargés de veiller à ce qu'il y ait toujours du silence dans la salle des compositeurs »¹⁴.

Pour les imprimeurs, l'attention devait se concentrer sur le contrôle des équipements et des accessoires qui garantiraient l'intégrité des moyens de production et la qualité finale du produit, en accord avec les attentes du chef d'atelier.

« Le premier devoir de l'imprimeur qui entre en fonction est celui de s'assurer que sa presse est en bon état ; si elle n'est pas susceptible de quelques réparations ; si on lui a fourni tous les accessoires. S'il manque quelque chose, ils doivent tout de suite le demander au chef d'atelier, étant donné qu'une fois qu'ils ont pris possession d'une presse, il est bien qu'ils soient responsables de tous les accessoires susceptibles d'être perdus, comme des rembourrages, marteaux, clé des poinçons etc., et quand ils laissent leur presse, ils doivent présenter tous ces objets au chef d'atelier.

Leurs premières fonctions sont de régler les timbales, frotter les rembourrages, coller les frisquettes, nettoyer la presse et son siège ; enfin, demander tout ce qui est nécessaire pour mettre sa presse en bon état pour travailler »¹⁵.

Le *Manual* d'Ogier offrait des orientations précises pour les candidats à auteur. Surtout, il prescrivait les conditions matérielles qui pouvaient garantir, dans la période de temps la plus brève possible, la livraison d'un produit imprimé de bonne qualité. Dans la perspective de celui qui acceptait que son livre soit imprimé, les conditions de lisibilité du manuscrit étaient pré-requises :

« Un auteur doit envoyer son manuscrit original avec une bonne orthographe, ponctuation, et une écriture intelligible, de manière à ce qu'on puisse le lire à la distance d'un bras, et tout cela pour éviter la perte de temps des compositeurs ; dans le cas contraire, il y a raison de demander une indemnisation pour cause de mauvais original.

¹⁴ *Idem, ibidem*. p. 72.

¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 173-174.

Celui doit être fait à demi-marge, pour que les notes, et les citations se fassent avec le moins de rature possible, et se présentent de manière claire et compréhensible »¹⁶.

Par conséquent, moins il y aura de notations et corrections introduites par l'auteur dans le texte déjà composé et configuré comme épreuve, meilleures seront les possibilités d'un résultat plus en accord avec les attentes de l'auteur et de l'éditeur.

« Un auteur doit méditer, corriger et passer du temps sur son manuscrit original avant de l'envoyer à la typographie ; parce que s'il a la manie de le perfectionner sur les épreuves, son œuvre, malgré toutes les précautions, sera pleine de répétitions, de morceaux détachés, de défauts en tout genre, il fera montre d'une agitation et d'un embarras car il est impossible de travailler pleinement des épreuves surchargées ; et l'on doit en attendre une exécution typographique assez mauvaise »¹⁷.

Malgré les efforts sans équivoque d'Ogier vers la discipline et la modernisation des pratiques typographiques de la Cour, il bouclait son livre avec une observation qui pourrait causer de la perplexité lorsqu'il affirme :

« Toutes les fonctions ici indiquées, n'ont jusqu'à présent été exécutées par aucun directeur de typographie, étant donné le peu de matériel qu'ils possèdent; néanmoins, nous n'avons pas pu faire moins que de les détailler toutes, puisque l'on présume que la croissance de la typographie à Rio de Janeiro, rendra nécessaire leur exécution, vu les rapides progrès de cet art depuis dix ans au Brésil »¹⁸.

La disproportion entre ce qui était prescrit comme objectif pour une « typographie brésilienne » et la réalité précaire de la société *carioca* indiquait une stratégie d'Ogier et des autres libraires-imprimeurs pour occuper la « place d'une tradition typographique absente ». Selon Jussara

¹⁶ *Idem, ibidem.* p. 74.

¹⁷ *Idem, ibidem.* p. 75.

¹⁸ *Idem, ibidem.* p. 238-239.

Menezes Quadros, devant des « compétiteurs livrés à l'amateurisme de pratiques improvisées et irrégulières, ils ont su en avance imposer des règles hiérarchisées pour l'exercice des fonctions d'un « art », inspirées par une vision corporatiste encore présente mais déjà en déclin sur le marché européen des livres », capable de leur offrir une position prééminente et, ce qui est tout aussi important, de la notoriété. Par ailleurs, dans « l'ambivalence de se situer entre la faveur et l'audace entrepreneuriale, face à la désorganisation du domaine des imprimés, ils ont réagi par l'adoption de modèles productifs modernes, en introduisant de nouvelles machines et techniques et en cherchant à rapprocher les ateliers d'un fonctionnement bien administré »¹⁹.

De toute manière, les solutions employées indiquent les effets de la compression temporelle que connaît la société brésilienne lorsqu'elle se confronte à l'expérience des sociétés européennes. Autrement dit, alors que le contexte européen a été marqué dans les 200 dernières années par la « révolution de l'imprimé », le passage de la lecture intensive à la lecture extensive, l'accès de nouveaux lecteurs et l'expansion du système public d'enseignement, et enfin le remplacement du système de privilèges de l'Ancien Régime par la solution libérale représentée par le capitalisme éditorial, au Brésil les difficultés et astuces des libraires-imprimeurs installés à Rio de Janeiro ont été des réponses directement associées à l'intensification du processus d'implantation des « arts typographiques » sur une période très brève, environ 20 ans²⁰.

Après une courte période d'euphorie, issue des transferts et des attributions grandioses du rôle de la presse dans la tâche de tracer une

¹⁹ Quadros, Jussara Menezes. *Esteriotipias. Literatura e edição no Brasil na primeira metade do século XIX (1837 - 1864)*. p. 106-107.

²⁰ La devise de la compression temporelle a été employée par Sandra Guardini T. Vasconcelos et également par João Cezar de Castro Rocha pour désigner quelques traits de la formation du roman au Brésil. Pour les conversations toujours animées, les illuminations profanes et l'amitié, je laisse ici enregistré mes sincères remerciements.

« pédagogie de la Nation », nos hommes de lettres ont constaté la timidité des ressources techniques et humaines existant ici et des limites des circuits de communication de la culture lettrée. Le résultat de ce revirement dans la représentation des potentialités de la typographie brésilienne n'a pas mis longtemps à se divulguer. Le ton adopté a cessé d'être celui de l'exaltation des vertus et a commencé à être façonné par celui des carences.

Un bon exemple de cette dimension sceptique se trouve dans un article publié dans la revue *Íris*, au second semestre 1848. On y discutait le projet de création d'un établissement typographique censé publier les Actes du Gouvernement et, simultanément, former une main-d'œuvre spécialisée. Après une ouverture en grande pompe, qui reprenait l'un des thèmes portant sur le rôle de la typographie (« thermomètre de la civilisation d'un peuple »), l'auteur de l'essai alignait des plaintes :

« On n'a pas d'école typographique; on ressent tous les jours le manque de typographes, surtout d'imprimeurs. On n'a pas de vraie fonderie de caractères nationaux (et celle qui existe ne satisfait pas), malgré les dizaines de *contos* que le gouvernement a dépensé pour cela, à différentes époques ; on n'a pas de fabrique d'encre à imprimer, il n'y a pas de typographie complète car il leur manque à toutes des presses hydrauliques pour déclouer et satiner ; on n'a pas de fabrique de cartonnage (ni de papier, malheureusement). Et voilà notre avancement... »²¹.

Quoiqu'il relativise ses arguments au nom de l'existence de prestigieux éditeurs-imprimeurs à Rio de Janeiro qui attestaient de l'existence d'une infrastructure éditoriale, le responsable de cet article publié dans *Íris* reconnaissait les limites des actes volontaires une fois que la précarité et l'indigence de ce réseau surpassaient n'importe quelle possibilité d'évaluation plus positive.

« Sans vouloir faire écho aux critiques faites contre la typographie *fluminense*, les attribuant au patriotisme naturel qui souhaiterait, en l'honneur de son

²¹ « Typographia. Estabelecimento em Nictheroy ». *Íris*, t. II. Rio de Janeiro, 1848, p. 336.

pays, opérer des miracles irréalisables, observons que le développement de l'art au Brésil est extrêmement moderne ; que l'énorme manque de personnel (de bons compositeurs et imprimeurs) rend insupportables les difficultés contre lesquelles se battent les propriétaires de ces établissements ; que le goût pour la lecture ne se trouvant pas assez généralement répandu ici, les éditions sont petites et extrêmement coûteuses ; que la carence de fonderies et de matières premières aggrave les obstacles ; que, nonobstant, on a assisté à la multiplication considérable de ces véhicules de pensée, et que chaque jour il s'en lève de nouveaux ; que parmi ceux-ci il y en a, comme ceux de MM. Paula Brito, Laemmert et Villeveune qui feraient honneur à maintes villes européennes ... »²².

Ce régime des carences stimulait, ainsi, un cercle vicieux. La combinaison du manque de matières premières avec la main-d'œuvre déficiente et mal formée engendrait des produits de qualité inférieure à ceux qui étaient importés. Si l'on rajoute à cela la rareté des lecteurs, le résultat était un tirage réduit et cher.

Du point de vue de l'écrivain, la situation n'était pas satisfaisante et générait souvent de la gêne, comme le rapporte le Vicomte d'Araxá, dans un texte fictionnel qui conte l'expérience d'un jeune étudiant de l'Académie de São Paulo. Après avoir laissé son manuscrit à un aimable libraire-imprimeur, le candidat à la carrière dans les belles-lettres revient à l'atelier et écoute l'explication suivante sur les procédures adoptées dans ces circonstances :

« Cher monsieur, dit le mécène, dans cette maison, je pratique l'un des trois systèmes suivants avec les manuscrits qui se présentent : soit je les achète pour un prix qui me paraît raisonnable, soit je les imprime à la charge des deux, c'est-à-dire, pour partager les profits, une fois les dépenses déduites. Le troisième système, plus habituel et plus particulier de cette Maison, c'est de publier les œuvres à compte et risque d'auteur ; et quand on me charge de la vente, je prends une petite commission pour mon travail. Maintenant, monsieur, je ne peux pas acheter ni publier en association votre roman, parce

²² *Idem, ibidem.* p. 337.

que je me trouve déjà à déboursier des sommes qui ne sont pas insignifiantes. Il ne me reste que le rôle de simple imprimeur, et en cette qualité je me mets à vos ordres »²³.

En modulant du plan fictionnel au monde de la nécessité, Quintino Bocaiúva rejoignait les mécontents à travers sa réitération de certains aspects déjà remarquables sur l'état de l'art typographique et de ses développements.

« Nul n'ignore la difficulté d'imprimer une œuvre dans notre pays. Carence de lecteurs, carence de main-d'œuvre pour les impressions, carence de tous les matériaux précis pour la fabrication du livre, déterminent de la part des écrivains une prudente abstinence de publications. [...]

Pauvres, comme le sont presque toujours ceux qui font des lettres la passion dominante de leurs âmes, quand ce n'est pas la spécialité de leurs études et de leurs applications, ils se voient toujours dans le douloureux besoin de conserver ensevelis dans les tiroirs leurs écrits ou, lorsqu'ils se lancent à les publier, à déranger leurs amis en promouvant une souscription qui les aide, quand il ne dépasse pas le coût total de l'œuvre »²⁴.

Poussés par le désir de donner de la visibilité et une matérialité à leurs écrits, les hommes de lettres se voyaient dans une situation gênante, mais assez répandue tout au long du 19^e siècle, celle de demander des souscriptions pour la future œuvre. Et il n'était pas rare que ces demandes finissent en appels explicites à des pratiques de protection et de mécénat officiel. Sans rejeter l'adoption de l'éthique de la faveur, Quintino Bocaiúva touchait à un aspect fondamental pour la professionnalisation de l'écrivain : l'existence de dispositifs légaux qui garantissent la propriété littéraire et de protocoles contractuels pour défendre les intérêts des auteurs contre la pratique de cession perpétuelle ou la non moins nuisible piraterie éditoriale.

²³ Araxá, Visconde de. *Reminiscências e fantasias*. Vassouras, 1883, v. I, p. 164. *Apud* Machado, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, p. 68.

²⁴ Bocayuva, Quintino. *Estudos críticos e litterarios*, p. I.

Alors qu'il oscille entre les anciennes demandes et les nouvelles possibilités, Bocaiúva permet d'entrevoir les effets de ladite compression temporelle dans les activités des écrivains :

« Du mal dû au manque de lecteurs naît le mal de la carence de publications, et des deux réunis vient cette stagnation intellectuelle que l'on observe dans la masse générale de la nation, cette espèce de paralysie morale qui engourdit les facultés brillantes qui se révèlent dans tout le pays.

Les livres recherchés coûtent cher et ce n'est pas aux esprits préoccupés par l'incertitude de leur destin et par les embarras de leur vie qu'on doit demander des productions ingénieuses et des modèles d'art.

De la part de nos gouvernants la même indifférence, le même oubli ! Aucune mesure protectrice de la littérature, ni un concours, ni une subvention, aucune assistance ! Ni au moins une loi pour réguler le droit de la propriété littéraire et artistique, qui vienne par son influence ouvrir aux talents nationaux un nouvel horizon à leurs ambitions ! »²⁵.

Année	Libraires	Antiquaires	Relieurs	Imprimeurs
1844	10	-	15	13
1845	10	-	18	17
1846	11	-	20	16
1849	14	-	22	23
1850	15	-	21	26
1852	14	-	21	22
1853	14	-	19	26
1855	12	-	19	25
1857	13	3	23	26
1858	14	5	25	26

Source : *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E. e H.Laemmert, 1844-58.

²⁵ *Idem, ibidem*. p. X-XI.

En accord avec l'argument employé, des obstacles étaient posés aux conditions matérielles de la production livresque par une série d'éléments qui renvoient aux entraves juridiques, commerciales et techniques. Les données recueillies dans l'*Almanack Laemmert* attestent que, hormis tous les problèmes indiqués par les différents protagonistes, il y a eu une avance sans équivoque dans l'établissement des librairies, relieurs et imprimeurs dans la ville de Rio de Janeiro ; on a aussi enregistré l'établissement de commerces de livres d'occasion.

La croissance des secteurs mentionnés dans l'encadré a eu comme contrepartie l'augmentation des travailleurs engagés dans ces activités. En particulier, les typographes se sont mobilisés et, dès la fin de 1853, ont fondé une entité bénévole à caractère mutualiste, l'*Associação Tipográfica Fluminense*. Au-delà de l'engagement dans les revendications et la défense des intérêts des travailleurs, l'*Associação* a joué un rôle important dans la formation et l'élargissement de l'horizon professionnel et culturel de ses membres (y compris l'installation d'une bibliothèque en 1854, promotion de conférences etc.). Elle a aussi pris position et est intervenue dans les questions techniques et économiques du secteur en dénonçant les commandes faites à des typographies étrangères, au détriment des entreprises nationales, surtout après la réduction du coût du transport et de l'assurance découlant de l'introduction de lignes maritimes à vapeur qui liaient Rio de Janeiro aux centres européens. Elle a défendu la réduction des tarifs de l'importation du papier pour l'impression, de l'encre et des machines ainsi que l'amélioration de l'instruction et la défense de la réorganisation de la Typographie Nationale comme les encouragements au formatage d'une esthétique typographique distincte du modèle européen²⁶.

²⁶ Vitorino, Artur José Renda. « A Associação Tipográfica Fluminense e a formação de uma identidade coletiva », (in) *Máquinas e operários. Mudança técnicas e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858 – 1912)*, p. 72-119.

Selon José Artur Renda Vitorino, les typographes de Rio de Janeiro n'ont pas seulement organisé une grève en 1858 comme ils se sont aussi engagés dans la défense de l'abolition graduelle de l'esclavage. Quoiqu'ils aient adopté une posture anti-esclavagiste, la discrimination contre l'élément servile n'était pas éradiquée. On rapporte que « dans un article publié dans un journal typographique *carioca* de 1863, l'auteur, afin d'affirmer l'image des typographes comme des ouvriers lettrés, a cherché à délimiter les aptitudes nécessaires à l'exercice de la profession : il n'était pas seulement suffisant de connaître les premières lettres, il était également nécessaire que le professionnel soit "intelligent et de compréhension distinguée". Et il a rajouté qu'il serait assez difficile pour un africain d'être un bon typographe »²⁷.

Malgré la représentation d'ouvriers intellectuels que les typographes avaient d'eux-mêmes, l'oppression et l'exploitation étaient des traits inhérents aux conditions de subalternes et communs aux travailleurs libres et captifs. Le fait que les vers d'un typographe énonçaient un renversement dans l'auto-image de ce travailleur n'était pas un hasard.

Je suis typographe ! Mes caractères
 Me donnent noblesse et valeur !
 Qu'importe que je sois pauvre,
 Noir, blanc ou d'autre couleur ?
 Il n'y a pas, pas de différence
 Entre nous, que la même croyance
 Héritée de nos pères :
 Même si les riches, les nobles,
 Se croient au-dessus des pauvres,
 Laisse-les, nous sommes égaux !²⁸

Cela peut sembler une coïncidence –et c'est peut-être le cas– mais le fait est que, au moment même où les typographes s'organisent, Manuel

²⁷ *Idem. Escravidão e modernização no Brasil do século XIX*, p. 32.

²⁸ *O Tipógrafo*. Rio de Janeiro, 21/04/1868, p. 3. *Apud idem, ibidem*.

Antonio de Almeida, un « déshérité de la fortune » comme son ami Bocaiúva, dirigeait la *Tipografia Nacional*. Conformément à son biographe, il touchait un salaire de 800 mille réis plus 400 autres de bonus, somme qui « servait à peine à ne pas mourir de faim ». En fonction de la position dont il était investi, il recevait des plaintes presque journalières du chef des ateliers sur un garçon, apprenti de typographe, dont le travail n'avancé pas, puisqu'il laissait constamment l'occupation pour aller lire dans les coins peu fréquentés de l'atelier. Ce garçon a enfin été appelé au bureau. M. A. Almeida s'est pris de sympathie pour lui et s'est informé sur sa vie. Il a appris que le garçon avait un salaire infime, mangeait mal, était mal logé, dormant souvent sur les bancs durs de l'atelier. Il a vu qu'il s'agissait de « quelqu'un » qu'il fallait protéger et il l'a fait, non seulement à travers sa position d'administrateur, mais également en l'honorant de son amitié. Il l'a présenté à Pedro Luis Pereira de Sousa, à Francisco Octaviano et Quintino Bocaiúva²⁹.

Ce garçon était, en fait, le jeune Machado de Assis, qui pendant la période de 1856-58 a été initié aux arts typographiques. Certes, ces années de formation n'ont pas été entièrement négligeables et peuvent avoir contribué à une perception plus aiguë des interventions de compositeurs, imprimeurs, correcteurs, relieurs et éditeurs dans l'imprimé et, à la limite, dans les opérations mêmes de lecture et d'écriture. En ce sens, il ne semble pas inexact d'affirmer que, dans certaines chroniques, Machado de Assis met en scène de façon métalinguistique des transpositions de l'activité typographique dans l'activité littéraire.

Dans sa condition d'opérateur du langage, il avait beaucoup de clarté sur le fait que, entre l'intention de l'écrivain et la réception du public-lecteur, se posaient les médiateurs qui transformaient les bandes de papier calligraphiées en colonnes mises en page et imprimées dans les journaux et

²⁹ Rebêlo, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*, p. 95-96. Voir aussi : Massa, Jean Michel. « Tipografia Nacional » (in) *Juventude de Machado de Assis*, p. 169-174.

magazines. Pour cette raison, il avertissait contre les dangers des erreurs typographiques :

« J'ai peur quand j'écris le mot parlement ou le mot parlementaire. Un manque d'attention typographique peut me mener à un jeu de mots involontaire. Système parlementaire, composé à la hâte, peut devenir un système pour lamenter. Il faut bien noter que je fais référence à l'erreur d'être composé à la hâte ou mal composé ... par les compositeurs »³⁰.

On ne cesse d'être interpellé, dans les chroniques de Machado, par la quantité de références à son éditeur B(atiste) L(ouis) Garnier, également appelé par les étudiants et autres hommes de lettres « Bon Larron Garnier ». Pourtant, il n'existe aucune référence qui nie les services rendus par l'éditeur. Les éloges sont patents et les interventions semblent être beaucoup plus diversifiées que des compte-rendus banals de lancements sur le marché éditorial brésilien par le libraire français. Prenons l'exemple de l'information sur la nouvelle édition d'*O Demônio Familiar*, de José de Alencar. Originellement, la comédie en quatre actes a été représentée au *Ginásio Dramático*, en 1857, et imprimée à la même année par la Typographie *Soares e Irmão*. Le texte est le suivant :

« La maison Garnier vient de recevoir de Paris les exemplaires d'une édition qu'elle a commandé de la comédie de Mr. Le Conseiller J. de Alencar - *O Demônio Familiar*.

Le public *fluminense* a eu l'occasion d'applaudir cette magnifique production de la plume cultivée et délicate, parmi les plus délicates et cultivées de notre pays.

L'édition de M. Garnier est le moyen de conserver une belle comédie sous la forme d'un volume. La clarté et l'élégance du travail invitent à ouvrir ce volume. Inutile de dire que la première page invite à la lecture et qu'il en est de même jusqu'à la dernière.

³⁰ Assis, Machado de. *Diário do Rio de Janeiro*. (17/07/1864), (in) *Chronicas*, 2° vol., p. 50.

La maison Garnier ouvre, ainsi, la sphère des publications littéraires et encourage les efforts des écrivains. Il est juste de confesser que ses premières éditions contenaient des erreurs, et ceci était un argument contre les impressions faites à Paris. Maintenant cet inconvénient a disparu. Il se trouve à Paris, à la tête de la révision des œuvres portugaises, à la charge de la maison Garnier, l'un des meilleurs correcteurs que notre presse quotidienne ait possédé »³¹.

Le message de l'œuvre ne mérite même pas une ligne (le thème est la présence d'un esclave domestique maladroit et la solution est l'affranchissement comme punition), mais la reliure, l'impression et sa matérialité reçoivent les éloges du chroniqueur. C'est sur le livre de son éditeur que Machado centre ses attentions et conduit le lecteur. Il souligne qu'alors que la représentation est comique et fugace, l'œuvre est pérennisée par le livre, en rajoutant que « la clarté et l'élégance » séduisent et invitent le lecteur à poursuivre sa lecture. La note a le rôle subreptice d'informer que les livres ayant la marque de l'éditeur parisien installé à Rio ne devraient plus, en principe, être remplis d'erreurs en raison de l'embauche d'un bon correcteur. De cette façon, il créait chez le lecteur une prédisposition qui favorisait l'accueil des livres édités par Garnier³².

Sous le prétexte du lancement de nouveaux livres, Machado a recommencé à faire des éloges dont les arguments composaient une ligne évolutive qui correspondrait à la consécration des éditeurs avec lesquels il avait eu les rapports les plus étroits. Ses mots établissent un moment formateur et indigent, de façon téléologique, le présent comme la

³¹ *Diário do Rio de Janeiro* (20/06/1864), (in) Assis, Machado de. *op. cit.*, p. 27-28.

³² Cf. afirma Jean-Marie Goulemot : « Le genre du livre, le lieu d'édition, les critiques, le savoir scolaire nous placent en position valorisée d'écoute, en état de réception. On lit du Gallimard, des Éditions de Minuit, différemment : ce qui signifie que la réputation publique de ces maisons prépare une écoute : du sévère au raisonnable, du sérieux au rasoir, le sens est déjà donné ». « Da leitura como produção de sentidos », (in) Chartier, Roger [org.]. *Práticas de leitura*. p. 113.

meilleure réalisation de ce processus. En surplus, acceptez la propagande et soyez content :

« Parler de M. Garnier, et après, de Paula Brito, signifie les rapprocher par une idée commune : Paula Brito a été le premier éditeur digne de ce nom parmi nous. Garnier occupe aujourd'hui cette place, avec les différences produites par le temps et par l'immensité des relations qu'il possède en dehors du pays. Avec des améliorations jour après jour, les éditions de la maison Garnier sont aujourd'hui les meilleures qui paraissent parmi nous. Je ne cesserai pas de recommander aux lecteurs *fluminenses* la publication mensuelle de cette même maison, le *Jornal das Famílias*, véritable journal pour les dames, par le choix des genres d'écrits originaux qui y sont publiés et par les nouveautés de modes, musique, dessins, broderie, ces mille riens si nécessaires au royaume du bon ton »³³.

Au moins en partie, les motifs des éloges aux éditeurs peuvent être trouvés dans le texte qui marque son intervention en tant que critique dans la rubrique « *Semana Literária* » du *Diário do Rio de Janeiro*, en 1866. Le passage est long, mais il est intéressant d'accompagner le raisonnement qui légitime et justifie les yeux doux du critique envers les éditeurs.

« La température littéraire est en dessous de zéro. Ce climat tropical, qui est si échauffant pour les imaginations, et qui fait germer des poètes presque comme il fait germer les fleurs, par un phénomène qui d'ailleurs s'explique, rend les esprits paresseux et nul le mouvement intellectuel. Les livres qui apparaissent sont rares, distants, pas toujours dignes d'examen par la critique. Il y en a certes des exceptions aussi splendides que rares, et pour cette raison même mal comprises du présent, à cause de l'absence d'une opinion [...] »

A notre avis, il y a deux raisons principales à cette situation : l'une d'ordre matériel, l'autre d'ordre intellectuel. La première, qui concerne l'impression de livres, impression chère et d'aucun profit, est totalement liée à la seconde qui est le manque d'un goût formé dans l'esprit du public. En effet, lorsqu'apparaît entre vous cette plante exotique appelée éditeur, si les écrivains peuvent le charger, au moyen d'un contact, de l'impression de leurs

³³ Cf. Assis, Machado de : *Diário do Rio de Janeiro* (03/01/1865), *op. cit.*, p. 282-283.

œuvres, il est évident que l'éditeur ne peut pas offrir des avantages aux poètes, pour la simple raison que la vente du livre est problématique et difficile. [...] Il y a un cercle limité de lecteurs ; la concurrence est presque nulle et les livres apparaissent et meurent dans les librairies. On ne dit pas que cela arrive avec tous les livres, ni avec tous les auteurs, mais c'est la règle générale »³⁴.

L'éloge machadien semble reposer sur la connaissance de la capacité entrepreneuriale de l'éditeur qui, même face à des contraintes matérielles et intellectuelles, prend des risques pour la diffusion d'une œuvre. Par conséquent, c'est l'œil vif et astucieux pour sélectionner une espèce de « serre » qui faisait de l'éditeur un personnage digne d'être évoqué.

Enfin, il est intéressant d'attirer l'attention sur ce récit machadien, plutôt ironique, à propos d'une supposée rencontre avec un poète qui affirmait être en froid avec les typographes. Cependant, les recherches du narrateur révèlent l'existence d'un accord tacite. Le dénouement montre la validité d'un artifice discursif encore assez employé, à savoir, quand la qualité du produit contrarie des standards esthétiques, éthiques et même moraux, la responsabilité de l'auteur est transférée sur d'autres. Dans le cas ci-dessous, on assiste à la fusion de la douteuse complicité des typographes avec l'incapacité créative du poète et avec la sagacité du chercheur.

« J'ai connu un poète qui était, à ce sujet, le plus malheureux de tous les poètes. Il n'a jamais publié un vers que l'impression n'ait estropié. C'est ce qu'il disait :

— Tu as vu ces vers dans la feuille ?

— Oui.

Le poète rajoutait :

Je suis malheureux, mon ami ; tout est mal sorti ; c'est de la frustration ; plus jamais je ne publierai des imprimés, je vais publier des manuscrits. Il est vrai qu'aux premières plaintes de cette nature, j'ai cherché à corriger mentalement les vers erronés, et j'ai remarqué que, si c'était le cas, la faute

³⁴ *Idem. Diário do Rio de Janeiro* (09/01/1866), (in) *Obra Completa*, v. 3, p. 841.

n'était pas toute aux typographes, à moins qu'ils ne fussent les muses dudit poète. J'ai tout de même fait une découverte de laquelle je me réjouis : les erreurs typographiques étaient autorisées par le poète ; cette petite fraude donnait lieu à ce que les fautes d'impression et les manques d'inspiration deviennent communs. De trouvaille en trouvaille, je suis arrivé à la solution d'un problème jusque là insoluble :

— Un mauvais poète avec la conscience de son incapacité »³⁵.

Faustino Xavier de Novaes, beau-frère de Machado de Assis, a aussi abordé les relations tendues entre auteurs, éditeurs et typographes au long de sa collaboration dans la rubrique « Pages mineures » du *Correio Mercantil* (RJ), pendant la période de novembre 1863 à juin 1864. Postérieurement, les textes ont été réunis dans un livre intitulé *Cartas de um roceiro*, publié en 1867. Le titre semble assez adéquat, puisqu'il s'agit d'un ensemble de chroniques à la forme épistolaire, envoyées de la cour par un négociant du nom de Bernardo Júnior (en réalité, un alter-ego de l'écrivain) et dirigé à ses confrères qui vivaient en province. Cette structure fait penser aux *Lettres persanes* de Montesquieu. Le fait d'être façonné de manière satirique s'adaptait parfaitement aux possibilités de confrontation entre là-bas et ici, la campagne et la ville, le Portugal et le Brésil.

Le ton enjoué, qui lui était habituel, fournissait des paramètres précis pour critiquer l'état de la typographie et les détours des pratiques éditoriales dans la cour impériale. Libre des chaînes de la faveur et de la camaraderie, il prend la route opposée à celle de Machado de Assis et lance des pétards en direction de l'éditeur Garnier. Comme, par exemple, lorsqu'il annonce la publication du livre d'Emílio Zaluar :

« Bientôt je te parlerai du poète, qui vient de publier un livre intéressant, sous le titre *Peregrinações pela província de S. Paulo*, livre dans lequel on parle beaucoup de la grande richesse, du grand avenir de notre terre et qui a été imprimé à Paris, sans doute pour le développement de l'art typographique à Rio de Janeiro »³⁶.

³⁵ *Idem. Diário do Rio de Janeiro* (17/07/1864), *op. cit.*, p. 51.

³⁶ Ver Novaes, Faustino Xavier de. *Cartas de um roceiro*. p. 3.

L'argument de Novaes réitérait les protestations des typographes nationaux qui, pendant la grève de 1858 accusaient l'éditeur de condamner les travailleurs et leurs familles à la famine en faveur des typographes français. Si, du point de vue des travailleurs, l'attitude de Garnier représentait une insulte à leur dignité, selon la logique de l'entreprise, l'éditeur cherchait à rationaliser les coûts de la production, bénéficiant de l'entreprise typographique familiale qui pourrait préparer les commandes dans un délai et à un prix inférieur que si cela avait été fait au Brésil.

En faisant valoir la stratégie de l'échange épistolaire, il dénonçait aux amis de province la transgression des droits de succession commise par un éditeur sans scrupules contre le patrimoine de la mère du poète Casimiro de Abreu.

« J'ai lu aussi une protestation de Dona Luiza Joaquina das Neves contre la publication, qui s'annonce, d'une nouvelle édition des poésies de son fils adoré, le très distingué poète Casimiro de Abreu. Dona Luiza se croit, avec raison, la seule personne compétente pour autoriser cette publication ; mais se considèrent autorisés pour cette entreprise tous ceux à qui la nature a tout nié, sauf la malice pour *gagner* de l'argent »³⁷.

Il convient de rappeler que les pratiques de piraterie éditoriale et l'impression de contrefaçons, surtout, d'œuvres d'auteurs portugais, étant donné qu'il n'y avait pas besoin d'investissement en traduction, ont également contribué à intensifier les critiques envers les éditeurs brésiliens. Ils ont été accusés de léser les auteurs nationaux et étrangers mais, face à l'absence de conventions internationales qui régulent les droits sur la propriété littéraire entre les deux pays, il n'y avait pas de solution légale à ce problème.

Néanmoins, si pour les éditeurs le ton employé par Faustino Xavier de Novaes était caustique, quand il se tournait vers les typographes, il faisait appel à des recours discursifs qui variaient d'une mesure ironique à la

³⁷ *Idem, ibidem.* p. 276.

moquerie la plus ouverte. Tout au long des lettres est présentée une série de recommandations aux typographes pour éviter des erreurs qui pourraient donner lieu à des interprétations douteuses, comme dans les exemples suivants :

« Veuillez recommander à vos typographes qu'ils soient prudents dans la composition du mot *buste* : se tromper d'une lettre et une légère transposition peuvent, sans enlever la similitude avec le portrait, lui donner des traits divers de ceux qu'il possède ... ».

« Je ne suis pas de caractère rigide, je ne suis pas tombé malade, et de cette témérité (certains amis ne vont-ils pas écrire stupidité) a résulté l'augmentation du mal ».

« J'ai eu la candide innocence (il est ainsi nécessaire d'avoir le plus grand scrupule car si l'on écrit ces deux mots avec les initiales en majuscule, le public saura que deux femmes sont venues chez moi) ».

« Le matin suivant, après être béni, je me suis plongé dans la lecture (attention, n'écrivez pas torture) des journaux »³⁸.

Sur les pages du périodique *O Futuro*, duquel il avait été rédacteur, Faustino avait aussi fait des commentaires sur la circulation des manuscrits entre les mains des divers travailleurs d'un atelier typographique, dont les résultats étaient loin de correspondre à l'harmonie d'un orchestre.

« Un article va à la typographie. Le compositeur, pour ne pas démentir son nom, compose. L'auteur, qui n'est pas obligé de comprendre toutes les langues, comprend seulement qu'il a été décomposé, remplit l'épreuve de griffonnage et la retourne. Le typographe, qui lui non plus n'est pas censé connaître la musique, se voit plus embarrassé que la première fois et, croyant que c'est du solfège qu'il a devant lui, il commence à exécuter des variations et de là vient une dissonance horrible qui vient à nouveau écorcher les oreilles de l'auteur de l'article. Et ainsi, par ici et par-là, le temps s'enfuit qu'il est nécessaire de ramener en arrière, puisque le programme ne consent pas que l'on bouge vers l'avant »³⁹.

³⁸ *Idem, ibidem*. Respectivement, p. 35, 78, 79, 81.

³⁹ *Idem*. *Chronica*. (in) *O Futuro* n°2 (01/10/1862), p. 71-72.

S'agissant d'un auteur qui jouissait déjà d'une certaine réputation quand il est arrivé au Brésil et qui a continué à y tracer les chemins des lettres et du journalisme, son indignation avec l'état de l'art s'exacerbait éventuellement et était vite incorporée au texte. Le recours à l'exagération était une évidente stratégie qui contribuait encore plus au climat de moquerie contenu dans la correspondance.

« Mon cher Rédacteur – Si je pouvais faire disparaître de la face du globe toutes les typographies, je crois que je le ferais (Recommandez aux compositeurs de ne pas écrire le verbe avec un grand f).

L'humanité en profiterait énormément. De cette destruction résulterait la disparition d'énormes publications soporifiques, en prose et en vers. Et le dur travail serait épaulé par plusieurs hommes puissants qui emploient toute leur force brute à l'assemblage (sic) des mots, qui nous le vendent pour une bonne somme et qu'il coûte cher aussi d'avoir (Recommandez aux compositeurs qu'ils ne remplacent pas [ce dernier mot] par abattoir) »⁴⁰.

Mais, au contraire de ce que prédisait le personnage Bernardo Júnior, les typographies ont continué à rendre tous les types de service et les erreurs et les gaffes se sont accumulées. Les critiques mi-sérieuses, mi-comiques, même quand elles explicitaient leur origine fictionnelle, avaient toujours un fonds de vérité. Pour cette raison, l'épistolier suggérait l'adoption d'un étrange examen d'entrée dans la catégorie professionnelle comme un antidote à la quantité d'attributions erronées commises par les typographes. De ce fait, il continuait :

« Relisez ma dernière lettre, et vous y trouverez l'Omagem da vida cristã. Il me semble que personne ne devrait être élevé à la catégorie de compositeur sans avoir prouvé à l'avance :

1. Savoir qu'un I est un I
2. Qu'un O est un O
3. Qu'un I n'est pas un O

⁴⁰ *Idem, op. cit.*, p. 75.

4. Qu'un O n'est pas un I

S'il réussit ce profond examen, n'importe quel individu peut être admis dans tous les ateliers typographiques, sans faire de tort à la gloire des autres.

Moi, je leur dois beaucoup, quand je cite le nom de l'auteur de cette œuvre, pour ne pas l'avoir appelé Frei Heitor Peru, au lieu de Heitor Pinto »⁴¹.

À la différence de Machado de Assis et de Faustino Xavier de Novaes, les nouveaux arguments employés par José de Alencar pour critiquer l'état de la typographie au Brésil ne sont pas exprimés sur le mode ironique. Le point de vue qu'il assume est celui d'une personne qui se sent lésée par l'inefficacité des travailleurs, par le dialogue fâcheux avec les éditeurs et les responsables pour la préparation du livre, par l'absence d'investissement en ressources techniques et dans la formation de personnel plus qualifié, aussi bien que par les coûts commerciaux et moraux élevés qui résultaient de toutes ces inepties.

Dans un texte rédigé en 1873, qu'il a lui-même défini comme son « autobiographie littéraire », Alencar a souligné les soucis d'être écrivain dans une terre où le nombre de lecteurs est si réduit. Outre le registre de la « conspiration du silence et de l'indifférence » avec lesquelles il avait été accueilli par la critique, il rapporte les difficultés, du point de vue de l'auteur, rencontrées dans l'édition de livres. Souvent il a dû vendre la propriété de ses œuvres ou, dans le cas de *Lucíola* (1862) et d'*Iracema* (1865), les éditer à ses propres frais. Dans un bilan de sa trajectoire, il concluait, chagriné :

« Au bout de vingt deux ans de terrain dans la presse, j'ai enfin trouvé un éditeur, Monsieur B. Garnier, qui m'a spontanément offert un contrat avantageux à la moitié des années 1870. [...] Pourtant, pour celui qui a la fortune d'avoir obtenu un éditeur, le bon livre est au Brésil et pendant longtemps pour son auteur un désastre financier. Les recours d'intelligence et de travail que l'on y emploie donneraient cent fois le profit s'ils étaient appliqués ailleurs.

⁴¹ *Idem, idem.* p. 76.

Mais beaucoup de gens croient que je roule sur l'or, produit de mes œuvres. Et, personne n'oserait le croire, on me l'a imputé comme un crime, comme quelque chose apparenté à de l'avarice sordide »⁴².

Le témoignage d'Alencar réitère l'évaluation partagée par d'autres écrivains et critiques du XIX^e siècle sur l'impossibilité de vivre de leurs propres plumes, même dans son cas, celui d'un auteur consacré. En plus du travail dont faisait partie la production de textes, entremêlée avec des articles de fond pour les journaux pour lesquels il a travaillé, de l'instruction de procès et des tâches ministérielles et parlementaires, il a dû accompagner la production de ses livres. Cette activité, dans ses souvenirs, lui a pris un temps précieux et lui a causé de profonds désagréments.

L'édition en vrac d'*O Guarani*, « après avoir conclu la publication en feuilleton », explique l'écrivain, « a été achetée par la librairie de Brandão, pour un *conto* et quatre cents mille *réis* que j'ai donnés à l'entreprise. Cette édition était de mille exemplaires, pourtant trois cents avaient été tronqués, avec des ventes qui se faisaient à pas de fourmi à la typographie. Il en restait donc sept cents, le prix de chaque exemplaire étant de 2\$000 »⁴³. Pour des raisons qui échappaient au contrôle de l'auteur, le produit final était endommagé, et il a été nécessaire de jeter 30 % du tirage. Cela affectait directement le plan de coûts et profits de l'éditeur-libraire qui avait commandé le service d'une typographie et d'un relieur dont la qualité du service avait été lamentable. Indirectement, cela entamait aussi la réputation de l'écrivain et, on peut ajouter encore le fait que l'augmentation du prix du livre pouvait contribuer à éloigner encore plus le public.

Le désaccord entre le temps employé à la création du texte et à la production du livre a également été noté par José de Alencar. Indigné, il affirmait avoir employé trois mois, entre 1864 et 1865, à l'élaboration des

⁴² Alencar, José de. « Como e porque sou romancista ». *Obras Completas*, v. 1, p. 120-121.

⁴³ *Idem*, *ibidem*. p. 117-118.

cinq derniers volumes de *As Minas de Prata*. De son côté, la « longue impression m'a embêté pendant un an qu'elle a duré ». D'où le bilan critique du rapport entre l'écrivain et les services de la typographie brésilienne :

« Personne ne connaît la mauvaise influence qu'exercent les retards de notre typographie sur ma carrière d'écrivain, à laquelle une malchance constante rend préjudice. Si j'avais la fortune de trouver des ateliers biens organisés avec des correcteurs adroits, mes livres seraient plus corrects ; l'attention et le temps employés par moi à revoir, et mal, des épreuves incomplètes, seraient mieux employés à la composition d'une autre œuvre »⁴⁴.

En 1870, néanmoins, cinq ans après la première édition d'*Iracema*, financée par l'auteur lui-même, qui avait confié son impression à la *Typographia* de Vianna & Filhos, une nouvelle édition a été publiée par la Maison Garnier. Le fait d'être la plus prestigieuse maison d'édition d'œuvres littéraires de cette période, de disposer d'une entreprise associée, la *Tipografia Franco-Americana*, et encore de compter avec la librairie la plus fréquentée de la rue *do Ouvidor*, pourrait faire croire que l'animosité d'Alencar connaîtrait une période d'accalmie et de rapports plus cordiaux avec les responsables de la production livresque. Grosse erreur. Le « post-scriptum à la 2^e édition » est devenu l'un des para-textes d'Alencar les plus lus et débattus en raison de sa défense d'une langue portugaise-brésilienne. Pourtant, on peut identifier dans ce texte des affirmations assez intéressantes pour la compréhension des différences entre l'écrivain et les responsables du formatage du texte.

Voyons, à partir de cet extrait, sa ligne de pensée :

« On lance cette édition exempte de certains défauts qui étaient abondants dans la première ; pourtant, en ce qui concerne les erreurs d'impression, sans doute plus incorrecte. Nos typographies en général n'ont pas de bons correcteurs ; et l'auteur est le moins indiqué pour ce travail pénible. Vu sa forte préoccupation autour de l'idée ou du style, peu d'attention est accordée

⁴⁴ *Idem, ibidem*. p. 120.

à l'orthographe du livre. D'autant plus que souvent la pensée, profondément gravée dans la mémoire, ne laisse pas percevoir sur le papier les infidélités de sa reproduction »⁴⁵.

Selon Alencar, cette nouvelle édition a bénéficié des interventions de l'auteur qui a rectifié des passages, corrigé le texte, tout cela à partir d'une perspective stylistique. Cependant, il reconnaissait que les erreurs d'impression étaient abondantes et, non seulement il s'exonérait de cette responsabilité pour la transférer sur le correcteur mais, alors qu'il faisait appel à une division intellectuelle du travail, Alencar attribuait au correcteur la mise en oeuvre d'une cohérence qui devait être sous le contrôle de l'écrivain, à savoir l'orthographe.

Ci-dessous, il cherche à montrer les résultats de l'enchevêtrement entre les incertitudes orthographiques et la pluralité des conventions et leur répercussion sur la profusion d'erreurs typographiques.

« L'incertitude qui règne sur l'orthographe en langue portugaise, maladie héritée du latin, concourt encore plus à l'incorrection des livres. Il se passe souvent que l'auteur, pour ne pas multiplier les notes sur les épreuves, accepte un système adopté par le compositeur qui, cependant, tout de suite le change et le remplace par un autre »⁴⁶.

Ce qui se vérifie dans l'argument d'Alencar est justement l'introjction de ces procédures signalées par Ogier, qui insistait sur la nécessité d'éviter trop de notes dans les épreuves. Une fois acceptées les conventions défendues par le compositeur, la maintien de la cohérence devient celle de cet ouvrier et plus celle du créateur du texte.

Malgré le fait d'être reconnu par ses contemporains comme homme de lettres et d'avoir forgé sa propre image en association avec la mise en forme du texte, José de Alencar attribue l'existence de maintes fautes, en faisant appel à la distinction entre le professionnel des lettres et le dilettante, d'un

⁴⁵ Alencar, J. « Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema* (out./1870) », (in) *Iracema*. p. 99.

⁴⁶ *Idem, ibidem*.

côté, et le rythme et la sollicitation de la muse industrielle, de l'autre. De cette façon, il notait que :

« Ces anomalies échappent facilement, surtout à l'écrivain qui ne fait pas des lettres une profession mais un passe-temps. Les épreuves arrivent en retard, souvent au milieu d'autres graves préoccupations qui occupent son esprit. Il a à peine le temps de leur jeter un regard absent.

Dans cette deuxième édition le lecteur trouvera des exemples de toutes de fautes auxquelles je fais référence, sans compter le nombre significative de celles qui doivent être exclusivement mises sur le compte de l'inadvertance du compositeur »⁴⁷.

Parmi les principaux éléments de désaccord entre l'auteur et ses compositeurs, José de Alencar soulignait :

- a) l'usage simultané de *ão* et *am* ;
- b) l'accentuation de la préposition *a* ;
- c) l'usage indiscriminé des diphtongues *eo* et *eu* et des suffixes *io* et *iu* ;
- d) usage de la conjonction *si* et non pas *se*.

À en croire ce schéma, les incorrections typographiques échappaient au domaine de l'écrivain, puisqu'il n'aurait pas les conditions de voir dans les épreuves les erreurs d'un texte qui a été lu, barré, revu, etc. De leur côté, les équivoques orthographiques résulteraient d'un pacte ou du transfert de la responsabilité au compositeur, qui, en dernière instance, devrait veiller sur la cohérence du système de notation choisi par l'écrivain.

« Ce sont ces observations principales qui me viennent sur le coup à propos de l'orthographe du livre. Elles serviront pour que l'on ne me fasse pas payer, comme cela a déjà été le cas, les incorrections typographiques, malheureusement si copieuses dans mes œuvres. Elles peuvent déposer

⁴⁷ *Idem, ibidem.*

contre l'aptitude de l'auteur à la révision, ce dont il est convaincu, mais elles doivent être excusées à l'écrivain qui est le premier à les censurer »⁴⁸.

Tous ceux qui se sont déjà retrouvés devant des manuscrits et imprimés brésiliens du XIX^e siècle ont pu constater l'instabilité orthographique critiquée par Alencar et expérimentée par beaucoup d'autres contemporains de l'écrivain. Néanmoins, ceci semble une voie qui peut conduire à la rupture d'un certain manichéisme entre ce que les écrivains veulent nous faire croire comme vrai et qui serait ancré dans la supposée correction des auteurs, d'un côté, et dans le manque d'attention et autres caractéristiques négatives attribuées aux correcteurs, compositeurs, imprimeurs et relieurs, de l'autre.

C'est Alencar lui-même qui fournit une clé pour ce décentrement, lorsqu'il affirme que ce qui était pris comme erreur typographique pourrait n'être qu'une transgression délibérée qui heurtait les conventions les plus orthodoxes ou normatives adoptées par les typographes.

« Mes opinions en matière de grammaire m'auront valu la réputation d'innovateur, quand ce n'est celle d'écrivain incorrect et négligent. Pourtant, rares sont ceux qui donnent autant d'importance à la forme que moi car je prétends que le style est aussi un art plastique et, qui sait, bien supérieur à tous les autres qui servent à révéler le beau »⁴⁹.

Ainsi, il est évident que l'instrument de l'ironie ou de la satire employées par Machado de Assis et Faustino Xavier de Novaes avait un effet topique, c'est-à-dire celui de dénoncer et ridiculiser l'état de la typographie au Brésil. De leur côté, les réclamations d'Alencar étaient également en accord avec un diapason critique, mais elles avaient un caractère propédeutique, à savoir : fonder une langue littéraire nationale, qui signifiait une transgression du portugais canonique, matrice sur laquelle les typographes s'orientaient. D'où des confrontations inévitables.

⁴⁸ *Idem, ibidem.* p. 104-105.

⁴⁹ *Idem, ibidem.* p. 105.

Sur le chemin de la conclusion, je fais appel à l'apport du théoricien tchèque Felix Vódicka qui affirme que « l'œuvre littéraire, après sa publication ou divulgation, devient propriété du public, qui la lit avec la sensibilité artistique de l'époque »⁵⁰. Par conséquent, en refusant la formule caduque de l'autorité de l'auteur, nous pouvons envisager que la manipulation d'une œuvre pleine d'erreurs typographiques, avec des pages absentes ou incomplètes, pourrait indiquer une trace pour l'inventivité du lecteur, qui échappe aux usages prévus par auteurs et éditeurs. Mais, enfin, qu'est-ce qui justifierait l'évocation d'un livre dont les caractéristiques matérielles sacrifieraient la compréhension du message ?

La réponse à cette question revient à une dame rusée dont l'astuce a donné la possibilité de réfléchir à ce que les autres lecteurs n'ont pas considéré :

« Il y a quelques jours le *Jornal do Commercio* a publié l'annonce suivante, parmi d'autres :

“On demande à échanger le deuxième volume du roman de Rocambole, parce qu'il y manque un grand nombre de pages (64 à 81) ainsi qu'à la fin, l'ordre des pages est inversé”.

Cela, pris au pied de la lettre, est une absurdité. Échanger un volume parce qu'il y manque des pages, c'est bien une proposition à faire à quelqu'un ? En plus du manque de pages, il y a des pages inversées, c'est-à-dire, il s'agit d'un défaut de plus et qui ne vient qu'aggraver le premier. Finalement, on ne dit pas où ni comment on souhaite échanger le volume.

Une dame à qui j'ai parlé —esprit aigu et rusé— m'a répondu placidement :

L'annonce est un *rendez-vous*. Rocambole et l'échange du volume sont juste le fil qui lie la phrase secrète. Concentrons-nous sur les numéros des pages qui manquent : -64 à 81 ; concentrons-nous sur les circonstances des pages inversées de la fin. 64 est composé d'un 6 et d'un 4 ; 6 et 4, dix. C'est l'heure du *rendez-vous*. 81 est 8 et 1; inversés (pages inversées à la fin)

⁵⁰ Voir Vodicka, Felix. « A história da repercussão das obras literárias », (in) Toledo, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. p. 299.

donnent 18, jour du *rendez-vous*. Ainsi, nous avons: le 18, à 10 heures, attendez-moi.

— Oh ! Champollion !⁵¹.

(Traduit du brésilien par Mariana Teixeira Marques)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABREU, Márcia (2003) : *O caminho dos livros*. Campinas, Mercado de Letras/FAPESP.

ALENCAR, José de (1959) : « Como e porque sou romancista », *Obras completas*, Rio de Janeiro, Aguilar, vol. 1.

Idem. (1979) : « Pós-escrito à 2ª edição de Iracema (out./1870) », *Iracema* (ed. Crítica por M. Cavalcanti Proença). Rio de Janeiro/São Paulo, LTC/EDUSP, 2ª ed.

ASSIS, Machado de (1938) : *Chronicas*. Rio de Janeiro, W.M.Jackson, 2º vol.

Idem. (1938) : *Chronicas*. Rio de Janeiro, W.M.Jackson, 3º vol.

Idem. (1986) : *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 3 vol., 5ª ed.

BOCAYUVA, Quintino. (1858) : *Estudos criticos e litterarios*. Rio de Janeiro, Typ. Nacional.

O Futuro. Rio de Janeiro, Typ. de Brito e Braga, 1862.

GOULEMOT, Jean-Marie. (1996) : « Da leitura como produção do sentido », (in) CHARTIER, Roger [org.]. *Práticas da leitura*. São Paulo, Estação Liberdade.

HALLEWELL, Laurence. (1985) : *O livro no Brasil*. São Paulo, TAQ/Edusp.

HANSEN, João Adolfo. (1992) : « Autor », (in) JOBIM, José Luis [org.]. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago.

ÍRIS. Rio de Janeiro, Typ. de L.A. Ferreira de Menezes, 1848.

⁵¹ Cf. Assis, Machado de : « *Ilustração Brasileira* », (15/05/1877). *Crônicas*, v. 3, p.220-221.

- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. (1996) : *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo, Ática.
- MACHADO, Ubiratan. (2001) : *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro, Ed.UERJ.
- MASSA, Jean-Michel. (1971) : *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- NOVAES, Faustino Xavier de. (1867) : *Cartas de um roceiro*. Rio de Janeiro, Typ. Perseverança.
- OGIER, René. (1832) : *Manual da Tipographia Brasiliense*. Rio de Janeiro, Typ. e Ed. R.Ogier.
- QUADROS, Jussara Menezes. (1993) : *Estereotípias. Literatura e edição no Brasil na primeira metade do século XIX (1837-1864)*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária, Campinas, IEL-UNICAMP.
- REBELO, Marques. (1963) : *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. São Paulo, Martins, 2ª ed.
- ROSE, Mark. (1993) : *Authors and owners. The invention of copyright*. Cambridge, Harvard University Press.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. (1999) : *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial*. Tese de doutorado em História Social, São Paulo, FFLCH-USP.
- STODDARD, Roger E. (1990) : « Morphology and the book from an American perspective », *Printing History*, n° 17.
- VITORINO, Artur José Renda. (2000) : *Máquinas e operários. Mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo, Annablume/FAPESP.
- Idem. (2000) : *Escravidão e modernização no Brasil do século XIX*. São Paulo, Atual.
- VODICKA, Felix. (1978) : « A história da repercussão das obras literárias », (in) TOLEDO, Dionísio de [org.]. *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre, Globo.