

LE TEXTE ET LE LIVRE

Éditer une œuvre ancienne

La littérature du passé est sans cesse à réinventer. Ce serait une illusion de la concevoir comme un *corpus* stable, sous prétexte que les œuvres du passé sont en nombre fini. De cette masse, nous ne connaissons qu'une partie, et ce que nous considérons comme la littérature du passé ne correspond qu'à la part active de cet héritage. Part qui se réduit à peu près aux textes aujourd'hui disponibles sur le marché de l'édition. Cette restriction est évidente pour le public, qui n'a pas commodément accès aux fonds anciens. Elle ne l'est guère moins pour les chercheurs : les œuvres les plus commentées sont aussi les œuvres disponibles. Tel auteur, mineur en son temps, pourra bénéficier d'articles nombreux s'il est réédité ; tel auteur majeur sera négligé, s'il n'est lisible qu'en bibliothèque. L'édition filtre notre perception du passé, et tend à fixer, voire à produire, nos palmarès. L'éditeur d'une œuvre ancienne la fait donc passer du fonds dormant à la part vivace du legs littéraire ; il la fait en quelque sorte entrer dans le champ de la littérature. Ce rôle idéal doit toutefois être nuancé, car les œuvres anciennes ne rencontrent que rarement le public. Si on met à part quelques collections et, surtout, quelques grands textes canoniques, les grands éditeurs ont pratiquement renoncé à publier des œuvres anciennes, confinées dans les maisons d'édition érudites. Or celles-ci proposent leurs ouvrages à des prix très élevés, calculés à partir des achats sûrs des bibliothèques universitaires, et propres à décourager le lecteur bénévole. Les éditions savantes deviennent ainsi des instruments de travail à l'usage des seuls spécialistes. À terme, les études littéraires aussi bien que les éditeurs ont tout à perdre à ce renoncement aux lecteurs. Il paraît donc urgent de développer les presses universitaires, qui vendent généralement leurs ouvrages à des prix abordables (mais la diffusion de ces livres n'est pas toujours à la hauteur), ou de favoriser les éditions de poche de textes anciens.

Ce n'est toutefois pas sur le livre produit que je voudrais me concentrer, mais sur le livre ancien que l'éditeur scientifique entreprend de rééditer. Quel est le statut de l'objet livre dans son travail ? Dans quelle

mesure doit-il le prendre en considération ? Et en quoi cette attention modifie-t-elle sa perception de l'œuvre ?

Pour définir d'une formule le travail de l'éditeur scientifique d'une œuvre ancienne, on peut dire qu'il consiste à transformer un livre en texte. Un texte est une construction verbale, un tissu de mots, où se dessinent des réseaux de sens, d'actions ou d'images. Il s'agit d'une notion idéale, abstraite, dans la mesure où le lecteur n'est pas censé porter attention à la forme matérielle sous laquelle il découvre l'œuvre : un texte n'est pas altéré par les propriétés matérielles de l'édition qui le contient. Il reste le même dans un livre ou sur un écran d'ordinateur. Or, aussi longtemps qu'une œuvre ancienne n'a pas reçu d'édition moderne, elle est avant tout un livre, un objet, parfois unique, qu'il faut trouver : il faut localiser la bibliothèque qui le contient et s'y rendre. Puis, une fois qu'on a l'ouvrage entre les mains, sa typographie et la nature de son papier rappellent à l'œil l'ancienneté de l'ouvrage. Sa fragilité éventuelle (mais en dépit des précautions, parfois tatillonnes, de conservation, bien des ouvrages anciens sont plus solides que les ouvrages modernes), qui impose des contraintes de lectures (consultation sur coussin, ou dans un berceau qui n'autorise qu'une ouverture à 45° du livre), la rappelle aux mains. Bref, il est impossible d'oublier la matérialité du livre, et cette résistance de l'objet modifie l'opération de la lecture : lire ne consiste plus à interroger seulement le sens du texte, mais aussi à comprendre le fonctionnement et les raisons du livre. « Pourquoi cette œuvre a-t-elle été publiée sous cette forme ? » est une question qui accompagne la lecture. Autant que le texte, il s'agit d'éclaircir les intentions éditoriales auxquelles il répond, et qui le modèlent.

Cette interrogation matérielle est déstabilisante pour une sensibilité littéraire moderne, qui repose sur la confiance en la stabilité du texte, en son unicité, contrepartie de son caractère idéal. Une œuvre est identifiée à un texte fixe, identique dans toutes ses éditions. Sans doute peut-on admettre qu'un auteur hésite et remanie, parfois profondément, son œuvre, mais ces transformations sont envisagées pendant le travail sur le manuscrit. Le passage du texte à l'imprimé semble marquer un terme à sa mouvance. Cette confiance se révèle assez illusoire quand on se tourne vers le XVI^e siècle. La réglementation du marché du livre encourage au contraire l'instabilité du texte imprimé. En général, quand un libraire-éditeur publiait un ouvrage, il sollicitait un privilège, un acte légal lui accordant un monopole d'exploitation du titre pour une période déterminée. Pendant ce délai, toute édition non approuvée par l'éditeur pouvait être saisie et, après modification de la page de titre, exploitée au profit du premier marchand. À l'expiration du privilège, l'œuvre tombait dans le domaine public, mais le premier éditeur pou-

vait obtenir un renouvellement de son privilège à condition que l'œuvre présente des modifications significatives. Georges Hoffman a ainsi pu expliquer les modifications importantes qui ont affecté les rééditions d'un certain nombre de grandes œuvres de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle¹. C'est au cours d'une analyse de Montaigne qu'il arrive à cette conclusion, et, de ce point de vue, cet auteur est exemplaire. Entre la première édition (1580) et la première édition posthume (1595), les *Essais* ont plus que doublé de volume : un troisième livre est apparu, et Montaigne a sans cesse retouché ses rédactions antérieures, ajoutant ici un mot, là une phrase ou un développement, au fil de sa relecture. Or, G. Hoffmann remarque que les rééditions significativement augmentées de l'œuvre se produisent toujours à expiration du privilège, et il en déduit que c'est pour en assurer le renouvellement au libraire que Montaigne a revu son texte. Bien sûr, cette collaboration n'explique pas la manière propre à Montaigne de modifier son texte, et n'entame en rien l'analyse du travail de l'auteur ; mais elle oblige à considérer que les exigences de l'éditeur, et les contraintes du support éditorial, orientent le travail de l'auteur, et l'évolution du texte. Loin de favoriser la stabilité de l'œuvre, l'imprimé agit en l'occurrence comme une force de transformation. À un niveau moins spectaculaire, il n'est pas rare de constater qu'à cette époque, un même texte subit des transformations profondes au fil de ses rééditions, qui excèdent largement la simple correction ponctuelle.

Dans tous ces cas, la matière première de l'éditeur scientifique n'est pas constituée par un texte, mais par plusieurs éditions proposant plusieurs états de l'œuvre. On considère généralement que le rôle de l'éditeur est de retenir un de ces états, considéré comme le plus conforme à l'intention de l'auteur ou le plus complet, et de proposer les leçons alternatives comme des variantes, dans des notes que, sauf motifs professionnels impérieux, le lecteur n'a pas à lire. Autant dire que l'éditeur fixe ainsi un texte unique pour une œuvre polymorphe. Pour illustrer ce travail de fixation du texte, reprenons l'exemple de Montaigne. Quel texte l'éditeur doit-il proposer ? Depuis l'édition Villey, le parti le plus souvent adopté a été de donner le texte final, en signalant, par un système typographique approprié, quels passages figuraient dès l'édition de 1580, ceux qui sont apparus en 1588, ou après. Le lecteur dispose ainsi de la succession des strates qui constituent le texte. Ce choix présente un intérêt pratique évident : il permet de donner d'un seul tenant tout ce que Montaigne a écrit ; mais il présente aussi des inconvénients importants. Contrairement aux apparences, le lecteur ne peut pas lire le texte de 1580 ou celui de 1588. Lire les *Essais* en faisant abstraction des

(1) Voir G. Hoffmann, *Montaigne's career*, Oxford, Clarendon Press, 1998, en part. ch 5.

passages postérieurs à une date donnée est un exercice épuisant, qui disperse l'attention, et interdit de suivre la cohérence du texte au-delà d'un court passage. Or, Montaigne a publié les *Essais* en 1580, sans savoir qu'il allait rééditer son œuvre modifiée ultérieurement. Il fallait donc qu'il trouve une cohérence propre à cette première édition. Et on peut douter qu'elle soit la même dans les deuxième et troisième éditions, car un texte ne peut doubler de volume sans que son propos en soit altéré. On ne peut donc pas préjuger que les *Essais* de 1580 constituent le même texte que ceux de 1588, ni que ceux de 1595. En dépit de l'unicité du titre, et de l'identité d'un grand nombre de passages entre ces différentes éditions, il faut accepter l'autonomie des trois états de l'œuvre. Le choix de donner le texte final en restituant les strates de sa genèse conduit à jeter un regard rétrospectif sur les premières éditions, supposées tendre vers le texte ultime. Ce que nous considérons aujourd'hui comme le texte des *Essais* repose donc sur une hypothèse finaliste intenable, et il serait nécessaire de donner trois éditions critiques de l'œuvre, une pour chacun de ses états principaux.

Ainsi, éditer une œuvre ancienne ne devrait pas consister à republier un *texte*, mais une *édition* de ce texte. On pourrait souhaiter qu'un même déplacement affecte l'objet des études littéraires. Bien sûr, l'objectif premier de cette discipline reste l'analyse des œuvres, mais prendre en compte les supports matériels sur lesquels ces œuvres ont été diffusées permettrait d'intégrer à l'analyse les intentions autres que celles de l'auteur, qui contribuent elles aussi à modeler le texte et à orienter sa signification. Pour préciser ce point, j'examinerai la manière dont la prise en compte du support éditorial peut jouer un rôle dans l'analyse du genre d'un texte, et, plus généralement, dans l'analyse de la poétique d'un auteur. Dans les deux cas, je me fonderai principalement sur l'exemple d'Étienne Jodelle¹. Ce poète a fait preuve d'une grande suspicion à l'égard de la publication, refusant parfois explicitement de publier ses poèmes, et parfois l'acceptant, mais en en différant le moment (et les circonstances se chargeaient alors de rendre cette publication impossible). En conséquence, à sa mort son œuvre est restée manuscrite, et seul un volume posthume a paru. Il est dû aux soins de quelques amis, qui estiment que cette partie visible de l'œuvre, la seule à nous être parvenue, ne représente qu'un douzième de ce que le poète a écrit. De son vivant, Jodelle n'a publié qu'une poignée de poèmes liminaires, de contributions à des tombeaux collectifs, ainsi

(1) Sur Jodelle, voir ma thèse (non publiée) : *Dessous un silence obstiné. Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, (dir. M. Simonin, Tours, 1997), ma notice dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 2001 et l'édition des *Amours* citée *infra*.

qu'une apologie pour une mascarade malheureuse. Son œuvre est donc un remarquable lieu d'observation des enjeux du geste éditorial.

La question des genres est probablement une de celles qui ont le plus fait couler d'encre dans l'histoire de la critique littéraire, sans qu'on en soit arrivé à une conclusion bien convaincante¹. Sans prétendre résumer des débats longs et complexes, il semble que l'idée dominante du genre réponde à un modèle biologique : un texte appartiendrait à un genre un peu à la manière dont une vache appartient à la catégorie des bovidés. Le genre serait en quelque sorte l'espèce dont le texte serait un spécimen. Cette conception repose sur le postulat que le genre s'appuie sur des propriétés essentielles des textes, et exclusives les unes des autres ; et que le genre est antérieur au texte dans une logique d'individuation, dans une dynamique qui conduit du général au particulier. La prise en compte du support éditorial dans la réflexion théorique conduit à accepter ces hypothèses systématiques avec scepticisme, car elle met au jour le caractère empirique de la classification générique. Si l'analyse d'un recueil de poèmes, ou plus généralement de pièces brèves, pose la question du classement des textes, ce problème renvoie moins à la logique d'un système des genres qu'aux modalités pratiques du repérage dans le livre. La classification générique détermine souvent le plan même de l'ouvrage, ainsi que la table des matières, où les poèmes sont d'abord regroupés par formes, puis, à l'intérieur de chaque section, répartis par ordre alphabétique ; mais ces deux classements obéissent éventuellement à des principes différents.

Les *Œuvres et meslanges poetiques* de Jodelle (Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574) s'ouvrent ainsi sur un recueil intitulé « Les Amours ». Il s'agit d'un recueil factice : un examen des textes permet de montrer qu'ils n'ont pas été écrits pour être lus ensemble. Certains ne sont même pas des poèmes amoureux, mais des poèmes élégiaques sur la situation malheureuse de l'auteur : ils ne figurent dans les *Amours* que parce que la plainte sur soi est une des modalités courantes du discours amoureux. D'autres sont manifestement des poèmes de cour ou de commande, et ne figurent dans cette section qu'en raison de leur thème amoureux. Comme l'édition des œuvres de Jodelle est posthume, on peut déduire que ce sont les premiers éditeurs de ces œuvres qui les ont mises en forme, et qui ont composé ce recueil d'« Amours », en prenant modèle sur les *Œuvres* de Ronsard, qui s'ouvrent aussi par une section d'« Amours² ». En l'occurrence, c'est l'éditeur qui fabrique le

(1) Sur l'impossibilité d'une théorie systématique, voir J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

(2) Pour une analyse plus précise de la constitution de ce recueil, voir mon introduction dans : E. Jodelle, *Les Amours. Contr'Amours. Contre la Riere-Venus*, éd. E. Buron, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

recueil, pour adapter le volume aux habitudes du lecteur, et qui impose après coup leur genre aux poèmes.

À l'intérieur des « Amours » de Jodelle se succèdent des sonnets, des chapitres, des chansons, une élégie, une ode, un épithalame, puis viennent les sonnets des « Contr'Amours » et le poème « Contre la Riere-Venus ». La logique qui préside à la constitution des « Amours » est thématique, puisque toutes ces pièces ont trait à l'amour, d'abord pour le chanter, puis, dans les deux dernières sections, pour en stigmatiser certaines formes ; et à l'intérieur de ce classement thématique, la répartition se fait selon la forme des poèmes. La table des matières majore en revanche le critère formel, puisqu'elle propose d'abord la liste alphabétique des sonnets, puis des chansons, des chapitres, des élégies, des odes, des épithalames et des discours (suivent les entrées : tombeaux, comédie, tragédies ; mais elles ne concernent plus la poésie amoureuse). Dans chacune de ces sections se mêlent les poèmes tirés des « Amours » et des autres parties des œuvres de Jodelle. Anomalie dans cette table formelle : apparaît une section « Contr'Amours », entre les sonnets et les chansons, alors que les « Contr'Amours » sont composés de sonnets, et que c'est sous cette rubrique que les poèmes devraient apparaître. On voit ainsi que, pour un même texte, les logiques de classement sont multiples, et que la préférence accordée à l'une ou à l'autre dépend de l'usage prévu pour le texte : la logique thématique s'impose pour les poèmes, car elle tend à faciliter la lecture, le lecteur connaissant le propos général du poème avant même de commencer à le lire ; la logique formelle s'impose pour la table, car le lecteur cherchant à retrouver un poème se rappelle sans doute mieux s'il s'agissait d'un sonnet ou d'un discours que de son *incipit*. Comme un texte présente de multiples propriétés, celle qu'on retiendra pour le classer n'est pas nécessairement la principale, mais la plus pratique pour une fin donnée. La classification générique ne s'appuie pas nécessairement sur des propriétés essentielles. La prise en considération de l'objet livre (rôle de l'éditeur, nécessité du repérage, organisation de la table des matières, rééditions corrigées) fait apparaître la classification générique comme un bricolage empirique, où la cohérence logique d'un système est moins en question que l'organisation des livres, et les habitudes de lecture à un moment donné.

Le travail éditorial doit aussi élucider l'intention éditoriale qui préside à la diffusion d'un texte, et la manière dont cette intention le modèle. Ce questionnement est sans doute plus pertinent pour les œuvres anciennes que pour les modernes. À partir du XIX^e siècle en effet, l'impression devient le mode unique de diffusion des écrits, ce qui

n'était pas le cas du XV^e au XVIII^e siècles : la diffusion manuscrite était encore une pratique vivace, si bien que l'impression relevait d'un choix, et, comme tel, le geste éditorial était signifiant. Ce qui n'est plus vraiment le cas ensuite, où la diffusion imprimée devient une condition *sine qua non* de l'existence d'une œuvre. Il n'y a plus alors d'intention spécifique derrière le geste éditorial, sinon celle de s'inscrire dans le champ littéraire. La littérature d'avant le XIX^e siècle nous oblige ainsi à aiguïser notre sensibilité à la valeur signifiante des modes de diffusion.

Puisqu'au XVI^e siècle, la diffusion manuscrite est encore vive, le choix de faire imprimer un texte équivaut à l'affirmation de l'intérêt public de l'œuvre considérée. Geoffroy Tory, qui publie en 1529 un célèbre traité sur la manière de tracer les lettres, en fournit un excellent exemple. Dans la dédicace de son ouvrage, il affirme ainsi :

Je suis desplaisant que daucuns mont voulu demouvoir de manifester ce que je vous escripz en ce Nostre toutal Œuvre. et quilz ont essaye de faire de moy un homme ingrat de ne vouloir enseigner chouse tresbelle et bonne. Ilz me font souvenir de plusieurs qui quant ilz ont un Caiet ou quelque Livre incogneu quilz ne le communiqueroient pas à leur Frere ne à leur Pere. Je croy que telz hommes sont si meschants et Avaricieux que si toute la flamme et le Feu du Monde estoient estaincts fors une seule Chandele quilz auroient alumee/ et quon ne peut avoir feu que de leur ditte Chandele, quilz ne voudroient pas que leur douce Mere y en alumast une pour faire du feu à chauffer et nourrir leur Petit Frere¹.

Les métaphores familiales qui se multiplient sur la fin de cet extrait assimilent la publication à un devoir de solidarité humaine. Communiquer son savoir relève d'une nécessité aussi impérieuse que celle de partager le feu avec ses proches. Cette idéologie, humaniste en ce qu'elle valorise les sciences, s'appuie implicitement sur un modèle évangélique, qui fait devoir aux fidèles de propager leur foi. On n'allume pas une chandelle pour la mettre sous la boisseau, mais pour la mettre sur un chandelier d'où elle peut éclairer le monde, lit on dans les Évangiles (*Mt*, 5, 15-16; *Mc*, 4, 21; *Lc*, 8, 16) : Tory se souvient de ce passage dans l'analogie finale, où le savoir est assimilé à une chandelle capable de rendre au monde le feu perdu. Après le passage que nous venons de citer, Tory blâme le maître-verrier de la Sainte Chapelle de Bourges, qui n'a pas transmis le secret des magnifiques vitraux qu'il a réalisés pour cette église ; et il loue en revanche Albert Dürer, d'avoir publié un traité sur le dessin. Dans les deux cas, nous nous situons dans un contexte artisanal, où les règles de métier se transmettent de maître à apprenti, éventuellement sous le sceau du secret, quand elles sont de nature à assurer un prestige particulier à l'artisan, dans un contexte de

(1) G. Tory, *Champ Fleury. Au quel est contenu Lart et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques...*, Paris, G. Tory et G. Gourmont, 1529, sig. A ii v^o.

concurrence professionnelle. On peut ainsi apprécier les pratiques auxquelles s'oppose le geste éditorial de Tory.

En adressant son livre « à tous vrayz et devotz Amateurs de bonnes Lettres », Tory manifeste sa conscience du lien entre support imprimé et destination collective. Il prend ainsi le contre-pied d'une pratique très courante dans les livres imprimés, et appelée à durer encore longtemps : celle de la dédicace, qui consiste à adresser le livre à un destinataire privilégié, ami qu'on veut honorer ou puissant dont on attend un retour. Tory souligne et explicite ce détournement dès l'ouverture de sa dédicace collective :

Les Poetes : les Orateurs : et les autres Scavans en Lettres et Sciences : quand ilz ont fait et compilé quelque œuvre de leur studieuse diligence et main, ont de costume en faire present à quelque grant Seigneur de Court ou Desglise en le exalçant par lettres et louanges envers la cognoissance des autres hommes. et ce pour luy agreer, et afin qu'ilz en puissent tousjours estre si bien venuz autour de luy, qu'il semble estre oublige et tenu a leur donner quelque gros don, quelque Benefice, ou quelque Office en recompense des Labeurs et vigiles quilz ont mis à faire et composer leurs dits Œuvres et Presens. Je porrois facilement ainsi faire de ce petit Livre, mais considerant que si je le presentoys plustost à quelcun que à ung autre, il y porroit avoir quelque ennuyeulx scrupule : J'ay avisé que ce seroit honestement fait à moy de vous en faire à tous un present O Devotz Amateurs de bonnes Lettres; sans preferer grant a petit, si non d'aaultant quil ayme plus les Lettres, et quil est plus intime en vertus¹.

De nouveau s'affirme la conscience d'une spécificité de la communication imprimée, qui peut amener à corriger les coutumes éditoriales en vigueur. En refusant la dédicace à un grand, Tory prend acte du fait que la destination réelle d'une œuvre imprimée n'est pas celle que l'auteur a prévue pour son texte, mais qu'elle est celle du livre : une collectivité indéfinie, où ceux qui en tireront profit ne sont pas connus de l'auteur. Cet exemple révèle ainsi la très nette conscience d'une double destination potentielle de l'œuvre, celle du texte ou celle du livre, et la possibilité de construire le sens du geste éditorial en jouant du rapport de l'une à l'autre.

Cette distinction est indispensable devant une œuvre hétérogène comme celle de Jodelle, où des textes imprimés du vivant de l'auteur voisinent avec d'autres restés manuscrits et publiés posthumes. L'auteur ne perd jamais de vue que les textes imprimés seront lus par un public anonyme, et il les utilise comme tribune pour s'adresser « au peuple François ». Il y reproche souvent à la France l'envie qui la dévore, et qui l'empêche de reconnaître les grands esprits qu'elle devrait honorer : il

(1) *Ibid.*

justifie ainsi son refus de publier, et cette explication trouve sa raison d'être dans le fait que le poème qui propose cette justification est imprimé, lisible par tous. Jodelle donne ainsi sens à son silence, il construit une absence d'œuvre en signe à déchiffrer. Les textes imprimés de Jodelle deviennent alors un lieu privilégié pour analyser son éthique littéraire, car leurs propos consistent souvent en un commentaire indirect de leur publication. Dès lors, les textes imprimés par l'auteur n'obéissent pas aux mêmes contraintes que les textes publiés après sa mort. Une édition critique des œuvres de Jodelle doit bien sûr proposer le plus possible de textes du poète, pour enrichir notre connaissance d'une œuvre en grande partie perdue ; mais il faut en même temps rappeler que la plupart de ces textes n'étaient pas destinés à la publication, que ce mode de diffusion leur fait violence, et il faut rétablir la différence entre textes imprimés et textes manuscrits, condition de leur correcte appréciation. Pour cela, quelques notes ne suffisent pas : sans doute est-il nécessaire de séparer les deux catégories de texte, dans des sections ou dans des volumes différents ; et il faut expliciter cette différence, la commenter et la clarifier. Si, par nécessité, l'édition critique tend à niveler les différences éditoriales entre les œuvres, rassemblant dans un même volume tous les textes d'un même auteur, c'est aussi le travail de l'éditeur que de résister à cet aplatissement, et de réintroduire, dans le livre moderne, son expérience du livre ancien.

L'objet livre devrait donc avoir une place importante dans le travail éditorial, de même qu'il devrait en recevoir une dans les études littéraires. L'attention que cette discipline peut porter au volume dans sa matérialité est irréductible à celle que lui accorde l'historien ou le bibliophile : il s'agit de considérer le livre comme support du texte, et comme élément de son fonctionnement et de sa signification. Cette approche matérialiste du texte l'arrache à la pure idéalité de l'intention de l'auteur et le rend aux *aleas* de son histoire et de sa diffusion.

Emmanuel Buron

Emmanuel Buron est maître de conférences en littérature française du XVI^e siècle à l'Université de Rennes 2. Il prépare une édition des œuvres complètes de Jodelle pour la Société des Textes Français Modernes. Au fil de ses articles (sur Jodelle, Ronsard, Garnier, Du Bellay, La Boétie, la dramaturgie humaniste...), s'affirme une attention prêtée à la manière dont le support éditorial d'un texte peut orienter son interprétation.