



HAL
open science

L'économie de l'auctorialité. Le cas de L'Étoile du Sud dans le cadre de la littérature industrielle : l'auctorialité partagée entre Paschal Grousset et Jules Verne au sein de la maison d'édition Hetzel

Elina Kalliokoski

► To cite this version:

Elina Kalliokoski. L'économie de l'auctorialité. Le cas de L'Étoile du Sud dans le cadre de la littérature industrielle : l'auctorialité partagée entre Paschal Grousset et Jules Verne au sein de la maison d'édition Hetzel. Littératures. 2021. dumas-03808719

HAL Id: dumas-03808719

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03808719>

Submitted on 17 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE NANTES

Master 2 Arts, Lettres et Civilisations
Parcours Littérature française et comparée
UFR Lettres et Langages

L'économie de l'auctorialité.
Le cas de *L'Étoile du Sud* dans le cadre de la littérature industrielle :
l'auctorialité partagée entre Paschal Grousset et Jules Verne au sein de
la maison d'édition Hetzel

Présenté par

Elina Kalliokoski

Sous la direction de

Mathilde Labbé

Année universitaire 2020-2021

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je souhaiterais remercier ma directrice de mémoire, Mathilde Labbé, qui, en plus de m'avoir donné de précieux conseils, a toujours vu mon travail dans son ensemble, a su me guider, et m'a toujours démontré une compassion extraordinaire, dans les moments où j'en avais besoin.

Un grand merci également à Julie Noël pour son aide linguistique.

Pour la même raison, je remercie Pierre-Alexandre Murena et Jennifer Menard, qui ont relu mon travail en Master 1.

Un grand merci à Erick Falcher-Poyroux – pour son soutien et ses conseils académiques irremplaçables.

Je remercie également Shane Lillis pour ses conseils et son encouragement qui m'ont beaucoup aidé.

Finalement, je voudrais remercier Sertaç Uzun pour son soutien et sa confiance constante tout au long de ce travail.

Je dédicace ce travail à ma famille en Finlande, si loin dans ces temps incertains, mais si proche dans mes pensées : à ma mère, Salme, à mon père, Tapio, et à mes deux petites sœurs, Johanna et Eveliina.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – La littérature jeunesse au 19e siècle – une littérature en voie d’industrialisation ?	6
A. Définition, origine du concept et évolution de la littérature industrielle	6
B. L’industrialisation du champ littéraire : le roman populaire et la sérialité	8
1. Le roman-feuilleton	9
C. L’éditeur industriel : le cadre d’Hetzel pour les publications jeunesse	11
1. Le double objectif : l’éducation des enfants, mais également le souci des ventes	14
2. Éduquer les enfants avec des livres : la place de l’éducation morale	14
3. Le souci de réception : les ventes et l’approbation parentale	16
4. La posture auctoriale d’Hetzel : la paratopie d’éditeur industriel	16
D. Relation hiérarchique entre le « patron » Hetzel et le « salarié » Jules Verne	19
1. Les contrats de publication et le rythme de travail	20
2. Le cadre de la littérature industrielle d’Hetzel au niveau des manuscrits	21
3. Le roman didactique qui demande les interventions de l’éditeur	23
4. La posture auctoriale de Jules Verne : la paratopie d’écrivain industriel vis-à-vis d’Hetzel	24
Conclusion	26
CHAPITRE II – La pluri-auctorialité, la hiérarchie et le cas de <i>L’Étoile du Sud</i>	28
A. L’écrivain Paschal Grousset : motivation financière pour une production littéraire « quasi-industrielle » chez Hetzel	28
1. Journaliste, homme politique et finalement – écrivain de romans scientifiques	28
2. Grousset et le côté économique de la littérature	30
2.1. Les sœurs – une collaboration littéraire derrière « André Laurie » ?	31
3. D’autres manuscrits : <i>Scènes de la vie de collègue en Angleterre</i> et <i>L’Héritage de L’Angevol</i>	33
B. Prise en charge du manuscrit organisation d’une relation inégale : <i>L’Étoile du Sud</i>	36
1. La hiérarchie entre les trois hommes	36
2. Raisons économiques	38

3. Hetzel, le chef de projet et le délégué du travail	39
C. La pluri-auctorialité, une pratique de la littérature industrielle ? D'autres exemples	41
1. L'achat et la réécriture du manuscrit de Gabriel Marcel par Hetzel/Verne	41
2. Hetzel et les exemples d'autres éditeurs	43
3. La pluri-auctorialité pratiquée par d'autres auteurs : le cas d'Alexandre Dumas père et Auguste Maquet	46
Conclusion	48
CHAPITRE III – Modifications du manuscrit et justifications. Les deux auteurs au niveau du texte	50
A. Changements structurels	53
1. Changements syntaxiques	53
1.2. Précision	53
1.3. Expressivité	54
1.4. Mots connecteurs et fluidité	55
2. L'approche scientifique et pédagogique	56
B. Changements narratologiques	58
1. Hiérarchie sociale	59
2. De « père Watkins » à « Mr. Watkins » : le chauvinisme anti-anglais et le nationalisme	62
3. Personnages	66
3.1. Alice et l'approfondissement de l'histoire d'amour	68
C. Étude des changements par Verne : quelles causes et quels effets	72
1. La réception et l'approbation parentale	72
2. L'approche nationaliste et la hiérarchie sociale	74
3. Éduquer les enfants aux valeurs républicaines : l'importance de la famille	75
4. Les changements du manuscrit effectués par Verne – et dictés par Hetzel ?	76
5. Points communs avec <i>L'Épave du Cynthia</i>	79
Conclusion	80
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	87

INTRODUCTION

Une des figures les plus étudiées de la littérature française, Jules Verne (1828-1905), a toutefois réussi à garder quelques secrets plusieurs décennies après sa disparition. Depuis 1966, les lettres de Verne et de son éditeur Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) ont révélé que l'écrivain n'est pas l'auteur initial des *Cinq cents millions de la Begum* (1879) et de *L'Étoile du Sud* (1884). Le seul nom de Jules Verne sur la couverture de ces deux livres cache derrière le journaliste, l'homme politique et le communard en exil Paschal Grousset, avec qui Verne avait co-signé *L'Épave du Cynthia* (1885). La révélation de ce secret bien gardé pendant presque 90 ans a soulevé plus de questions que de réponses : pour quelle raison l'auteur original était-il caché ? Pourquoi était-il nécessaire de collaborer avec un autre écrivain ? Et quelle est la contribution de Jules Verne dans ces deux livres ?

Cette découverte est faite par la spécialiste de Jules Verne et universitaire Simone Vierende. Lorsque toutes les lettres de Pierre-Jules Hetzel ont été déposées à la Bibliothèque Nationale par la petite fille de l'éditeur en 1966, Vierende découvre en lisant la correspondance de Hetzel que ces deux romans sont en effet des adaptations et des réécritures des manuscrits de Grousset (Vierende 1966, 445). Cette découverte complexifie encore la question de l'auctorialité de Jules Verne qui a été déjà mise en question plusieurs fois, notamment en ce qui concerne le rôle de son éditeur Hetzel et même celui de son fils, Michel, dans la production de l'œuvre vernienne.

L'énigme de la collaboration Grousset-Verne-Hetzel a pris une nouvelle tournure en 2014 quand le manuscrit original de *L'Étoile du Sud* est acquis par la ville de Nantes. Il est vendu à la ville par un collectionneur particulier. Le manuscrit comprend 228 pages et est divisé en 22 chapitres. Il est écrit sur papier gris-bleu à l'encre noire. Sur la page de couverture est inscrit le titre du manuscrit *L'Étoile du Sud – aventure au pays des diamants*, et la mention d'envoi de Philippe Daryl, qui est le pseudonyme de l'auteur du manuscrit, Paschal Grousset. Le nom est suivi par son adresse et la date d'envoi : The Gate, Harley Street, Regent's park, Londres, février 1881. On y trouve également le numéro d'enregistrement, 1926, et une annotation de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel : « Faire copier Lachèze vite 30 mars ». (Noël 2015, 23, 29 ; Marcetteau 2014.) Cet achat du manuscrit permet de comparer le manuscrit de Grousset et la version publiée de Verne. Des premières recherches et comparaisons ont déjà été faites notamment par Xavier Noël¹.

¹ Voir par exemple Xavier NOËL, « Premières observations sur la double paternité », *Planète Jules Verne*, n° 4 (décembre 2016), p. 15-23

L'histoire de *L'Étoile du Sud* se déroule en Afrique du Sud, autour d'un champ de diamants de Vandergaart-Kopje où le jeune ingénieur français Cyprien Méré complète une mission scientifique pour l'Académie des Sciences. Il rencontre Alice, la fille du propriétaire des champs, et décide de la demander en mariage. Le père de la jeune fille, le riche propriétaire et fermier anglais, John Watkins, rejette cette demande à cause du manque de fortune de Cyprien. Le jeune ingénieur tente donc de fabriquer un diamant artificiel à l'aide de la chimie, et réussit finalement après cette tentative. Il offre le grand diamant à Alice. Pourtant, lors d'un dîner à la ferme, le diamant disparaît, et un jeune Cafre Matakite est soupçonné d'être le voleur. John Watkins promet la main de sa fille à celui qui réussit à rattraper le voleur et ramener le diamant. Cyprien, avec deux autres prétendants, part donc à la recherche du diamant à travers le Transvaal. Lorsqu'il retrouve le jeune Cafre, il découvre une supercherie de la part de celui-ci : le diamant n'est pas le fruit du génie scientifique de Cyprien, mais une pierre authentique que Matakite avait trouvée et déposée dans le four destiné à la fabrication des diamants artificiels, afin de faire croire que Cyprien avait réussi dans sa tentative. Lors du retour à la ferme, on découvre que le diamant n'a pas été volé, mais avalé par une autruche. À la fin du roman, la chance de John Watkins tourne : un vieux tailleur de diamants hollandais, Jacobus Vandergaart, vient de prouver au fermier qu'à cause d'une erreur de mesure cartographique, Watkins avait été faussement déclaré propriétaire des champs de diamants, et que ses richesses appartiennent en fait à Jacobus Vandergaart. John Watkins, ruiné par cette information, donne son accord pour le mariage d'Alice et Cyprien.

Cette étude a pour objectif de contribuer à la recherche sur la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud*. Faire en parallèle la lecture du manuscrit de Grousset avec la version publiée signée de Jules Verne nous semblait également indispensable. Une première chose attire l'attention de ceux qui lisent les deux textes en les comparant l'un à l'autre : Verne ne semble pas avoir changé le manuscrit de Grousset de manière drastique. Certes, il y a quelques changements importants au niveau du récit et de la structure, cependant il s'agit effectivement d'un roman remanié plutôt que d'un nouveau roman complètement vernien qui serait seulement inspiré du manuscrit de Grousset. Cela semble complexifier encore l'énigme de pluri-auctorialité du roman : pourquoi Hetzel n'a-t-il pas voulu travailler directement avec Grousset, si son manuscrit nécessitait simplement des retouches ?

Cette question nous a amené à examiner de plus près le contexte du roman et la relation triangulaire qui l'entoure. Une figure offre une explication pertinente à maintes reprises : l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. Il est au moins mentionné dans quasiment toutes les études sur

l'œuvre de Jules Verne ; il est le destinataire de nombreuses propositions de projets littéraires de Grousset ; ses commentaires, écrits au crayon et à la main gauche, car il souffre d'une paralysie de la main droite², se retrouvent tout au long du manuscrit de *L'Étoile du Sud*. C'est également lui qui propose le traité de l'auctorialité partagée aux deux auteurs. Hetzel se situe ainsi au centre de l'affaire ; les raisons derrière son choix de faire réécrire les premiers manuscrits de romans d'aventure de Grousset interrogent les chercheurs.

En effet, Hetzel est une figure centrale dans l'œuvre vernienne : les interventions excessives de l'éditeur sur le travail de Verne sont un fait connu. Hetzel insistait pour que chaque livre des *Voyages extraordinaires* rentre dans un cadre de la littérature jeunesse qu'il avait bien défini au niveau de l'éducation et de la morale, et qui correspondait aux mœurs de l'époque. Il se souciait également de la réception du public en France ainsi qu'à l'étranger. Tout cela signifiait, dans certains cas, la censure de la part de Hetzel. Il est clair que l'éditeur bouscule la liberté artistique de Jules Verne par souci de réception, et à cause de ses propres valeurs morales et familiales ; la « création vernienne » était d'une manière prédominante aussi de la « création hetzelienne ». Par rapport à *L'Étoile du Sud*, la question se pose évidemment de savoir quel rôle Hetzel occupait dans la conception de l'ouvrage à plusieurs auteurs.

Xavier Noël résume dans son article sur le manuscrit de *L'Étoile du Sud* les questions qui se posent par rapport à la pluri-auctorialité de l'ouvrage : l'achat du manuscrit est-il « une simple opportunité, un double service rendu » ? Ou s'agit-il, de la part d'Hetzel, d'une « supercherie dont se seraient accommodés les deux auteurs », ou peut-être doit-on considérer au contraire, que c'est un « coup de génie éditorial dont chacun des protagonistes auraient tirés d'avantage ³ » ? Au début de nos recherches, nous nous sommes appuyés sur ces questions déjà posées par Xavier Noël, et ainsi, la notion de la pluri-auctorialité est devenue essentielle. Cette dernière, en tant que terme littéraire, est assez vague pour commencer : elle peut désigner de nombreux types de collaborations littéraires où deux ou plusieurs auteurs ont contribué à un livre ou à une série de livres, que ce soit une véritable collaboration de deux écrivains et un illustrateur qui créent un livre illustré pour enfant et apparaissent ensemble sur la couverture, ou une personne célèbre dont la biographie est écrite par un prête-plume expérimenté et dont le nom ne figure pas forcément dans le livre. Comment caractériser donc la pluri-auctorialité particulière de *L'Étoile du Sud* ?

² Xavier NOËL, « Le manuscrit de *L'Étoile du Sud* par Philippe Daryl (Paschal Grousset) », *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 190 (décembre 2015), p. 29

³ *Ibid.*, p. 36

La forte présence de l'éditeur Hetzel nous a emmené vers une autre notion qui caractérise non seulement la collaboration Verne-Hetzel mais l'évolution du domaine littéraire au fil du 19^e siècle en général : la littérature industrielle. Commencée véritablement au début du siècle, la révolution industrielle était en train de transformer toute la société : l'ancien système qui se reposait sur l'agriculture et l'artisanat faisait place à une société industrielle et commerciale. La littérature subit ce même changement. L'art d'écrire se trouvait mélangé avec l'argent : une production plus efficace, des enjeux commerciaux de la part des maisons d'édition et un lectorat croissant changeaient profondément la filière littéraire. Le statut d'auteur n'était plus le même, car les écrivains devaient maintenant faire plus d'attention à ce que le public attendait. Pour remplir la fonction d'intermédiaire entre l'auteur et son lectorat, le métier d'éditeur s'est séparé de celui du libraire. Voici donc une autre partie que devait prendre en compte l'écrivain dans son œuvre.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, Hetzel intervenait dans le travail de Verne afin d'assurer la rentabilité de ses livres, et qu'ils correspondent à certaines normes de l'époque. Ces deux choses sont, en effet, liées l'une à l'autre : afin de faire vendre un livre, il fallait s'assurer de l'approbation du public. De plus, le rythme de publication des romans-feuilletons était une des conditions restrictives pour l'écrivain. Le cadre défini par Hetzel était donc, en premier lieu, un cadre industriel. Il nous paraît pertinent de s'interroger sur l'importance de ce cadre dans les livres dont l'auctorialité est partagée entre Verne et Grousset. Ceci nous amène à la problématique de notre étude : comment l'auctorialité autour du livre *L'Étoile du Sud* se définit dans le cadre industriel des publications jeunesse à la maison d'édition Hetzel ?

Cette étude se divise en trois chapitres. Le premier se concentre sur la notion de littérature industrielle au 19^e siècle, sa définition et ce qu'elle signifie vis-à-vis de la relation entre Verne et Hetzel ; ceci dans le but d'examiner en quelle mesure cette collaboration, une des plus connues dans la littérature française, se caractérise par cette notion. D'autres termes que nous utilisons pour analyser leur positions auctoriales sont la littérature sérielle et populaire, qui font partie du développement industriel de la littérature et sont d'ailleurs des notions importantes pour *Les Voyages extraordinaires*. Dans le deuxième chapitre, nous ajoutons dans l'équation l'auteur initial du manuscrit de *L'Étoile du Sud*, Paschal Grousset. Quelle place prend-t-il dans la relation triangulaire avec Hetzel et Verne ? Nous allons également évoquer d'autres exemples de pluri-auctorialité afin d'examiner s'il s'agit d'une pratique de la littérature industrielle. Le dernier chapitre est une étude génétique partielle du manuscrit de *L'Étoile du Sud*. Examiner certaines différences entre le texte original et le livre publié nous aidera à poursuivre plus

profondément l'analyse de l'auctorialité de l'ouvrage et le cadre industriel d'Hetzel. L'objectif sera de déterminer si les changements effectués par Verne fournissent des explications additionnelles dans le choix de privilégier la pluri-auctorialité.

Avec cette étude, nous souhaitons contribuer à la recherche sur la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud*, ainsi qu'à la recherche vernienne. Ce que nous proposons ici est également une approche à la pluri-auctorialité, un phénomène littéraire multidimensionnel qui encadre différents types de situations, d'auteurs, de séries, de collections et d'époques. En notre temps, l'individualité de l'écrivain est soulignée, et partager l'auctorialité dans le cas des prête-plumes, par exemple, est souvent vu comme dévalorisant. Dans une série de télévision récente de Netflix, *Valeria* (2020), le personnage principal, une jeune écrivaine, se voit proposer par sa maison d'édition de céder son manuscrit pour une série de romans publiés sous un pseudonyme collectif, au lieu de le publier sous son propre nom. La deuxième saison suit la lutte de Valeria pour garder son nom sur la couverture – publier le roman sous son propre nom devient synonyme d'une émancipation féminine et individuelle. Cette série démontre bien la conception actuelle que nous avons de l'auteur et de l'auctorialité : il s'agit de quelque chose de très individuel et personnel, et qui doit être défini par l'auteur lui-même. Avec cette étude, nous souhaitons proposer un point de vue différent sur la pluri-auctorialité : la conception d'auteur individualiste n'a pas toujours été le même, et les pratiques concernant la création de livres ne l'ont pas été non plus. Apparenté à un exemple, nous proposons ici une étude de Jules Verne, Hetzel et Paschal Grousset et de leur création datant de la fin du 19^e siècle, *L'Étoile du Sud*.

CHAPITRE I

La littérature jeunesse au 19^e siècle – une littérature en voie d’industrialisation ?

L’industrialisation de la littérature donne certes une nouvelle importance aux questions d’argent, mais le terme de « littérature industrielle » ne se réduit pas aux enjeux commerciaux ou au mercantilisme. Il est important de voir ce développement et les nouveaux contenus, ou les nouvelles formes littéraires – le roman-feuilleton, la sérialité, le roman populaire – comme ce qu’ils sont, de nouveaux formats et de nouvelles façons de voir et de créer de la littérature, non pas liés seulement à la volonté de faire des profits. Les formes paralittéraires et la littérature populaire – comme beaucoup de phénomènes dans la culture de masse – ont souvent été peu valorisées au sein de la critique à cause d’une supposée superficialité, cherchant à offrir au lecteur (ou bien, au consommateur) une satisfaction éphémère.

Dans cette étude, il n’est pas question de la pertinence du contenu mais du contexte, qui pourra, selon notre hypothèse, offrir une explication en ce qui concerne la pluri-auctorialité particulière de notre corpus. En effet, nous allons examiner le lien entre la littérature industrielle et la relation triangulaire d’Hetzel, Jules Verne et Paschal Grousset qui entoure le roman *L’Étoile du Sud*. Le contexte de la littérature industrielle se partage, dans cette étude, en deux notions principales : le format du roman-feuilleton, qui impose un certain rythme de travail, et l’aspect financier – ce dernier point de départ n’ayant pas comme objet le jugement, mais l’analyse de l’institutionnalisation des métiers du livre.

A. Définition, origine du concept et évolution de la littérature industrielle

Si l’invention de l’imprimerie est la première révolution du livre, l’industrialisation de l’édition au milieu du 19^e siècle en est la deuxième. La croissance de la population française accompagnée par l’accélération de l’alphabétisation engendre la naissance d’une nouvelle clientèle : de plus en plus de lecteurs – toutes catégories sociales confondues – émergent et la lecture cesse d’être l’activité exclusive des classes aisées. Le champ de l’édition doit s’adapter face à cette nouvelle situation où l’augmentation de la demande accroît face à la fabrication, la diffusion et la distribution, ainsi que le contenu : nouvelle clientèle signifie également création

de nouveaux contenus. Certains éditeurs et auteurs comprennent les attentes de ce nouveau lectorat et gagnent du succès rapidement. (Parinet 2004, 7-10.)

En plus du lectorat grandissant, dans la lignée de la révolution industrielle, le développement de l'imprimerie permet de produire des publications plus efficacement et avec une plus grande ampleur tout en baissant le coût de production. Les livres deviennent plus accessibles et la lecture devient une activité de plus en plus courante dans toutes les classes sociales. La massification de la littérature et l'accessibilité croissante ne plaisent pourtant pas à tous ; les manifestations opposantes sont nombreuses, surtout à la première moitié du 19^e siècle, à l'aube de la naissance du champ littéraire. S'adapter aux nouvelles catégories de lecteurs veut forcément dire s'abaisser à leur niveau, déclare l'éditeur Nicolas-Alexandre Pigoreau en 1823, en évoquant la nécessité de créer une nouvelle littérature : « Il faut des romans populaires, si j'ose m'exprimer ainsi, puisque le peuple veut lire des romans : il en faut pour l'artisan dans sa boutique, pour la petite couturière dans son humble mansarde, pour la ravaudeuse dans son tonneau [...] »⁴.

L'industrialisation de la littérature est perçue par certains comme un « démon », comme la caractérise le critique littéraire Sainte-Beuve. Dans son essai *De la littérature industrielle* (1839), l'auteur attaque l'industrialisation de la littérature qui émerge depuis la Restauration : au centre de la critique se trouvent les droits d'auteur dont le développement était l'objectif de l'association Société des Gens de lettres. Sainte-Beuve s'oppose à l'économisation du métier d'écrivain et songe aux jours de La Bruyère, Montesquieu et Diderot et à leurs œuvres dans lesquelles « on n'aperçoit pas de porte qui mène à l'arrière-boutique du libraire »⁵ et dont ce dernier préférerait donner son travail que de le vendre. Le profit comme nouvel objet au centre de l'activité des écrivains et des maisons d'édition fait perdre l'idée morale, selon Sainte-Beuve : la quantité ne remplacera pas la qualité, bien au contraire.

À la première moitié du 19^e siècle, l'industrialisation de la littérature signifie une nouvelle distinction et hiérarchisation : « l'art » se caractérise par son originalité et son exigence, et « l'industrie » vise la production de grandes quantités d'ouvrages faciles destinés au grand public. Dans un pamphlet publié en 1830, le critique littéraire Désiré Nisard choisit deux critères pour expliquer la séparation des deux champs : le quantitatif, le temps passé à la recherche et à l'écriture, et le qualitatif, le résultat obtenu. La littérature facile est ainsi toute œuvre qui ne demande pas d'études ou de critiques, « rien enfin de ce qui est difficile ». (Glinoyer 2009.) Cette

⁴ Anthony GLINOER, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *COntEXTES* [en ligne], Varia, 2009.

⁵ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes* [en ligne], janvier 2009, p. 17

critique vise la démocratisation de la littérature, ce qui contribue à la création des romans populaires et sériels au cours du 19^e siècle.

B. L'industrialisation du champ littéraire : le roman populaire et la sérialité

L'Étoile du Sud, faisant partie des *Voyages extraordinaires*, s'inscrit dans la catégorie des romans populaires – en tant que roman d'aventure pour la jeunesse – et sériels. La littérature sérielle est définie par Matthieu Letourneux (2017, 28-29) comme les séries de livres – quelquefois, d'autres produits peuvent y faire partie, comme des films ou des jouets – qui se caractérisent par l'unité et la cohérence et qui est ainsi un ensemble défini (les aventures d'un personnage) ou indéfini (genre). Au 19^e siècle, le terme de « roman populaire » renvoie aux nouvelles pratiques industrielles de la littérature : le roman-feuilleton et la disponibilité accrue des journaux. Le mot « populaire » désigne donc l'objectif d'atteindre la masse croissante des lecteurs et de les accrocher aux récits publiés dans les journaux par des chapitres qui se terminent souvent avec du suspense (Couègnas 2008, 38).

Letourneux (2017, 7-9) explique que la critique littéraire met souvent l'accent sur l'originalité de l'œuvre et le projet auctorial ; même en effectuant une contextualisation (les autres ouvrages de l'auteur, le contexte historique et social...), on se concentre plutôt sur la singularité de l'œuvre. Ce jugement, qui repose sur la particularité de l'auteur et de l'ouvrage, met de côté toute la littérature qui se définit par d'autres acteurs. C'est le cas de la littérature sérielle qui se caractérise, partiellement, comme des livres qui font partie d'un « ensemble plus large auquel ils renvoient et qui contribue à faire leur attrait ⁶ ». Selon Letourneux, dans la tradition critique, la « pureté » de la relation littéraire des œuvres singulières et « l'impureté » de la relation paralittéraire de la sérialité sont mis en opposition : une relation paralittéraire veut dire détermination de la forme, du style et des thèmes selon les conventions de l'ensemble, des modes d'écriture qui suivent également un modèle, et des conditions éditoriales restrictives, d'où le mot « im-pureté ». Comme nous l'avons évoqué au début du chapitre, les phénomènes liés à la littérature industrielle et la culture de masse ont été largement dévalorisés au 19^e siècle – et le sont, dans un sens, toujours, comme le montre l'analyse de Letourneux.

⁶ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Éditions du Seuil, 2017, p. 7

Ce concept « d'impureté paralittéraire », la tradition de souligner la singularité de l'œuvre, et la conception d'une relation fermée entre l'auteur, le texte et le lecteur, peuvent contribuer au fait que pour beaucoup de lecteurs contemporains, la situation autour de *L'Étoile du Sud* paraît bien étrange. Comment se fait-il qu'il y ait autant d'auteurs autour de la publication d'un livre, et surtout la présence d'un éditeur tout-puissant qui semble imposer la pluri-auctorialité à ses deux écrivains ? Il semble donc important de rappeler le contexte de l'époque du roman-feuilleton, du roman populaire et de la sérialité, qui donne un point de référence plus pertinent concernant la pluri-auctorialité.

Comme il est également précisé par Matthieu Letourneux (2016, 1), la littérature jeunesse s'inscrit pour la plupart dans les logiques sérielles, car la production ainsi que la réception des ouvrages sont toutes les deux médiatisées par d'autres textes faisant partie de la même série. L'ouvrage et ces autres textes peuvent être unis par la collection, le genre, les personnages récurrents ou le format. La littérature sérielle se définit alors par le fait que l'œuvre est « conçue par les producteurs, et appréhendée par les consommateurs dans la relation aux architextes de la série qui la porte⁷ ». Selon Letourneux, la deuxième moitié du 19^e siècle – par l'accélération de l'industrialisation du champ – précise les traits qui définissent la littérature jeunesse.

1. Le roman-feuilleton

Comme nous l'avons déjà constaté, le champ littéraire subit une transformation au 19^e siècle : la littérature devient, par les moyens d'industrialisation, plus accessible. Comme il est expliqué par Danielle Aubry (2006, 1), le perfectionnement des presses à imprimer produit la croissance inédite des publications périodiques et des journaux, qui marque également le début du roman-feuilleton, une nouvelle pratique littéraire datant des années 1830 et qui traverse tout le 19^e siècle. Marie-Ève Thérénty (2010, 7-8) résume l'invention de certains objets étroitement liée au développement des relations éditeur-auteur : tout au long de l'histoire littéraire, contraintes éditoriales et soucis auctoriaux ont donné naissance aux nouvelles formes littéraires, qui se multiplient au cours de ce siècle : en témoigne, par exemple, l'apparition du *keepsake*, du livre panoramique, et bien sûr du roman-feuilleton pendant la première moitié du siècle. Tous ces nouveaux objets ont un point commun : ils sont des modèles éditoriaux qui mettent en place

⁷ Matthieu LETOURNEUX, « Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles », *Cahiers Robinson*, n° 39 (2016), p. 21

des contraintes pour la création littéraire d'auteur, mais créent en même temps de nouvelles poétiques. Thérenty liste *La Comédie humaine* de Balzac, *Les Rougon-Macquart* de Zola et *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne comme exemples de nouveaux modèles, qui combinent le livre panoramique et la collection éditoriale.

Le feuilleton est, avant de devenir un genre, un espace vide à remplir dans les journaux : l'augmentation du format de la feuille – du quarto au petit in-folio – fut possible sans accroître les frais de distribution, comme ce fut constaté par les propriétaires du *Journal des débats* en 1800. Le résultat : un nouvel espace dans le magasin, une nouvelle case vite adaptée par d'autres journaux. La rubrique mosaïque de cet espace consiste au départ à montrer plusieurs types d'articles courts : programmes de spectacles et critiques dramatiques, annonces et courriers de lecteurs. Dans ce lieu d'échanges et de transactions commerciales ou personnelles, les lecteurs peuvent y publier des messages ; jusqu'à la Restauration, le feuilleton comprend donc un aspect inventif et interactif avec le lectorat. Rapidement, en engendrant un nouveau rapport au temps, il se développe dans un support périodique : le cadre du feuilleton permet de « jouer de plusieurs rythmes, superposer à la périodicité quotidienne, une périodicité hebdomadaire, jouer sur le sentiment d'interruption brutale pour créer une déception et une attente⁸ ». L'organisation de la rubrique autour de signatures ou bien d'initiales et de pseudonymes récurrents a aussi contribué à la création d'un rythme et à l'identification du lecteur au feuilleton. Le rythme devient alors un principe de répétition. (Thérenty 2010, 10-12). Il est donc facile de voir comment le roman a également, dans une continuation logique, fait petit à petit son chemin dans les quotidiens par l'adoption du rythme de publication des journaux. Le format du roman-feuilleton renforce également le lien entre la littérature et le commercialisme. Selon Daniel Couégnas (2008, 38), il est un moyen commercial qui cible l'acheteur ayant peu d'argent : étaler la dépense et évoquer la curiosité de connaître la suite contribuent à la « création d'une sorte d'habitude, de réflexe, de besoin rythmé de consommation culturelle. Pour le meilleur et pour le pire, le lectorat captivé doit devenir un marché captif ».

L'innovation du roman-feuilleton est généralement attribuée à Émile de Girardin, qui a, en 1836, consacré le « rez-de-chaussée » de son journal *La Presse* à un nombre de jeunes écrivains romantiques, parmi lesquels Théophile Gautier, Alexandre Dumas et Joseph Méry. Ces auteurs se voyaient confier la tâche de remplir le feuilleton de *La Presse* avec une collection de chroniques, de critiques et différents types de fictions. Avec cette innovation, un vrai marché

⁸ Marie-Ève THÉRENTY, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIXe siècle », *Communication & Langages*, n° 166 (avril 2010), p. 11-12

s'ouvre aux écrivains ; la case du feuilleton devient un espace littéraire qui permet un point de vue différent du haut-de-page et ainsi, la possibilité de créer des effets polyphoniques au sein de la publication. (Thérenty 2010, 12-13.) Le pouvoir de ces nouvelles publications dans les grands journaux quotidiens assure le succès de certains auteurs, mais n'oublions pas que la contrainte imposée à ces derniers par les nouveaux modes de diffusion n'est pas minime : plaire au public devient impératif. La démocratisation de la littérature et de la culture en général augmente la pression émise sur la vie créative des écrivains, déjà caractérisée par différents types de luttes, de soumissions et de compromissions, ayant ainsi un effet déstabilisant sur les traditions romanesques, encore en cours de construction. (Aubry 2006, 1.) L'écrivain se voit donc couronné de succès à travers les romans sérialisés, mais il doit également s'adapter face aux nouvelles conditions d'approbation du grand public.

Le livre entre ainsi dans l'ère de la consommation de masse, il se divise en romans-feuilletons et devient de plus en plus dépendant de son lectorat. La position de l'éditeur et celle de l'écrivain devient petit à petit plus institutionnalisée. C'est dans ces conditions qu'émerge la figure d'Hetzel.

C. L'éditeur industriel : le cadre d'Hetzel pour les publications jeunesse

Jusqu'aux années 1830, le terme « éditeur » ne s'employait pas séparément de celui de « libraire ». On avait des libraires-éditeurs, des imprimeurs-libraires, ou le plus souvent, on parlait tout simplement de libraires, terme qui inclut de vastes fonctions allant de la fabrication à l'édition, jusqu'à la vente des livres. Lorsque l'industrialisation de la littérature se développe, ces fonctions se distinguent et l'éditeur devient de plus en plus reconnu comme un acteur important avec un travail spécifique dans la création du livre ; l'édition devient un métier. Tout d'abord, cette distinction et cette reconnaissance sont liées à son rôle commercial : faire de la publicité, toucher un public et gérer la production deviennent les tâches de l'éditeur. L'importance de la fonction d'éditeur au niveau commercial se manifeste dans le fait que c'est son nom qui figure sur les affiches et qui s'attache aux collections. (Parinet 2004, 151.) Il en va donc naturellement de même pour Pierre-Jules Hetzel et sa « Collection Hetzel ». La tendance des livres illustrés au début de l'époque romantique souligne encore la fonction centrale de l'éditeur : c'est lui qui se charge de la coordination d'écriture ainsi que des illustrations, de la fabrication et du financement du projet (Parinet 2004, 154). L'éditeur industriel est donc un chef de projet qui contrôle tous les aspects de la création du livre.

Hetzel débuta sa carrière dans la librairie de Paulin à Paris, avant d'être introduit dans le monde de l'édition. Il entra en contact direct avec les fournisseurs, les banquiers et les imprimeurs de Paulin, et ces connaissances et contacts lui permettront ensuite de fonder sa propre maison d'édition – qui sera au début un dédoublement de celle de Paulin – en 1837. Hetzel débutera dans le commerce des ouvrages religieux : il vend des paroissiens, des bréviaires et des missels. Ce choix de type de littérature était évidemment une question économique : Hetzel vendait des livres religieux afin d'assurer la rentabilité de sa maison d'édition. Pourtant, les intérêts et les objectifs d'Hetzel vont plus loin que cela. Comme le résumait Parménie et Bonnier dans leur livre *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs – P.J. Hetzel, l'éditeur* « [...] a la passion du beau, du bien et du neuf ; il aime les lettres, les arts, les sciences ; il s'emploiera de toutes ses forces à en répandre le goût et la curiosité parmi les masses ». (Parménie, Bonnier 1953, 16, 18-19.)

Le véritable début d'Hetzel dans le monde de l'édition – et le grand succès qui s'en suivit – fut la publication des *Scènes de la Vie publique et privée des animaux*, une collection de contes satiriques datant de 1840. Cet ouvrage résulte d'une collaboration entre le dessinateur Grandville et plusieurs auteurs célèbres rassemblés par Hetzel, parmi lesquels George Sand, Honoré de Balzac et Paul de Musset. (Parménie, Bonnier 1953, 19-20, 24.) Cette collection fut donc une étape importante dans la carrière d'éditeur d'Hetzel ; elle lui permit de se réorienter par rapport au commerce des livres religieux et également de se faire connaître dans le monde des lettres et de la librairie.

Après être rentré d'exil, comme plusieurs autres éditeurs attirés par la presse périodique, Hetzel lance *Le Magasin d'éducation et de récréation* en 1864. Un nouveau compétiteur était apparu pendant son absence : l'éditeur Hachette, qui cherchait à profiter du marché naissant des livres pour enfants achetés par les parents. On envisageait une consommation de masse pour la littérature jeunesse. Les livres Hachette s'opposaient donc à la littérature catholique qui dominait le marché des livres pour le jeune public, mais ils étaient tout de même conformes aux attentes. Hetzel était du même avis : il avait pour but de publier des livres contre « cette tisane littéraire qu'on verse d'ordinaire par petites cuillerées dans l'esprit des enfants ». (Parinet 2004, 88.)

Il était donc question avec *Le Magasin d'éducation et de récréation* de se lancer dans le nouveau marché de la littérature enfantine et de proposer une alternative aux romans catholiques. La forme bimensuelle du magazine et le concept du roman-feuilleton s'inscrivaient également dans le développement industriel de la littérature : les publications sérielles permettaient d'atteindre plus de lecteurs que les livres illustrés luxueux. Ces derniers, vendus

comme livres d'étrennes, étaient un cadeau populaire parmi les familles bourgeoises et aristocratiques, mais Hetzel proposait également des volumes pour plusieurs budgets : des livres brochés ou cartonnés, illustrés ou sans illustrations, destinés à l'usage courant ou aux étrennes – le prix du volume changeait selon ces caractéristiques (Galvez 2017). Les affiches étaient une des premières caractéristiques de la pratique industrielle d'Hetzel. Il commence leur utilisation en 1844 quand il en fait imprimer pour son *Nouveau Magasin des enfants*. À partir de 1870, les affiches deviennent une pratique courante chez lui, les collections pour les enfants en auront toujours une pour les étrennes (Parinet 2004, 30-31).

Au début de sa carrière d'éditeur, Hetzel édite également des livres dans l'unique but de gagner de l'argent. À partir de 1845 surtout, quand les difficultés économiques l'obligent à trouver des moyens pour éviter la faillite, il cède les propriétés de certains livres et se lance dans la publication de titres plus rentables pouvant intéresser des investisseurs, comme *Le Catéchisme du diocèse de Paris*. Pour Hetzel, les livres religieux fournissent une sorte de stabilité financière : les livres luxueux ne pourraient pas le garantir. (Parinet 2004, 219.) Le livre devenu un produit à vendre, et par l'institutionnalisation des métiers du livre, l'éditeur dépend de la rentabilité de celui-ci et est ainsi obligé de considérer l'aspect financier de chaque publication.

Il s'agissait également de connaître les attentes du lectorat : pour publier des titres rentables, il fallait trouver des sujets qui intéresseraient le grand public. Quand les maisons d'édition grandissaient, les engagements républicains des éditeurs faiblissaient ; cela ne les empêchait pourtant pas de s'appuyer sur des valeurs et de soutenir la naissance de la nouvelle république, surtout quand cela touchait le grand public. Comme exemple, on peut citer une œuvre de circonstance, *L'Histoire du plébiscite racontée par l'un des 7 500 000 oui* (1872) par Erckmann-Chatrian, qui est édité par Hetzel 11 fois en seulement trois mois. (Parinet 2004, 157, 221.)

L'aspect industriel de la littérature chez Hetzel – qu'on peut résumer comme la volonté d'atteindre le plus grand lectorat possible – se démontre sur plusieurs points : le rythme de travail (la sérialité des publications jeunesse), le côté visuel (les affiches), les dates de publication (les étrennes) et les interventions excessives sur le travail de l'écrivain, visant à supprimer tout ce qui pourrait froisser le public. Ce dernier point est lié au besoin de connaître les attentes du public.

1. Le double objectif : l'éducation des enfants, mais également le souci des ventes

Pendant la période des Lumières, le public éprouve une curiosité croissante par rapport aux découvertes scientifiques. Au 19^e siècle, cet enthousiasme grandissait avec le progrès continu des sciences, qui s'associait à la notion de « merveille », très vastement utilisée dans les titres d'articles et de livres. L'éducation populaire aura pour but la vulgarisation de la science – ainsi définit-elle également la « bonne lecture », visant à instruire et à élever l'esprit des enfants, mais aussi du grand public. (Parinet 2004, 71-72.) Hetzel reconnaît cet enthousiasme, qui se manifeste dans la rencontre avec Jules Verne et dans leur projet commun des *Voyages extraordinaires*. Il s'agissait donc d'un intérêt pour l'éducation du jeune public, mais également de savoir reconnaître leurs goûts et leurs envies, afin de leur proposer des livres intéressants.

2. Éduquer les enfants avec des livres : la place de l'éducation morale

Mathieu Letourneux écrit que l'identité de la littérature jeunesse se construit au cours de la deuxième moitié du 19^e siècle dans « une relation complexe entre des logiques de transmission et des logiques de consommation ». La coutume des étrennes et les livres remis comme prix par l'école participent dans cette création en mettant en place l'idée que « le livre pour la jeunesse était le résultat d'une transaction symbolique entre des adultes et des enfants, encadrée par des moments symboliques ». (Letourneux 2017, 1.) Indirectement, la pratique des cadeaux de fin d'année et les livres donnés par l'école soutenaient l'édition en diffusant le livre dans les différentes classes sociales, et ainsi en banalisant la littérature jeunesse d'autre part. Du point de vue de notre sujet, il est pertinent de se concentrer sur « la logique architextuelle déterminée par les conditions de communication », que Letourneux (2017, 2) définit de manière suivante : cette logique est définie par les conditions de communication spécifiques, car un livre pour enfants a toujours un destinataire déterminé qui exige que les ouvrages soient conçus en tenant compte des attentes de l'enfant implicite. Il s'agit donc d'une communication de l'adulte vers l'enfant. Letourneux remarque qu'ainsi, l'architexte littéraire s'élargit par-delà l'auteur : il se construit dans « un imaginaire social » de l'enfance et de la place de l'enfant dans la société. Ces traits déterminent « les unités architextuelles sous-jacentes » des ouvrages pour la jeunesse. L'écriture d'un livre pour enfant est donc toujours en dialogue avec d'autres discours éditoriaux, éducatifs et sociaux, et c'est dans le carrefour de tous ces discours que la conception de l'enfant/du destinataire a lieu. Cette figure implicite de l'enfant peut être un hybride de différents

rôles socioculturels (par exemple un écolier, un futur adulte à éduquer, un jeune chrétien...), ou prendre la forme d'un entre deux. (Letourneux 2017, 2-3.)

Quand on parle de la communication adulte-enfant et de l'imaginaire social que la littérature jeunesse souhaite transmettre, un trait évident en est le didactisme. Philippe Scheinhardt remarque dans l'introduction de son article « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel – La question de la censure dans le manuscrit d'*Une Ville flottante* », que la collusion de l'État et de l'Église met en valeur la normativité quant à la littérature : la tradition religieuse et politique jouaient encore un rôle important dans l'évaluation de toute l'œuvre littéraire, ayant pour critères les principes moraux – la qualité esthétique et la qualité axiologique étaient donc des synonymes. Or, l'éditeur avait la responsabilité de se positionner au regard du discours officiel de l'État et de l'Église sur la littérature et de ne pas s'écarter de la fonction définie de la morale dans la littérature. Selon Scheinhardt, les relations professionnelles de Jules Verne et Hetzel étaient amplement influencées par ces contraintes qui caractérisent le 19^e siècle. (Scheinhardt 2006, 60.) Quoi qu'il en soit de la censure ou des changements exigés par Hetzel sur le travail de Verne, il s'agissait également des normes de l'époque – la figure d'enfant implicite qui dirigeait la production des ouvrages pour la jeunesse n'était pas seulement une création de l'éditeur ou de l'auteur, mais comme déjà constaté dans le paragraphe précédent, elle se construisait dans le croisement de plusieurs discours et rôles socioculturels – dans le cas de notre étude, des pratiques du 19^e siècle.

Comment peut-on donc caractériser l'éducation de l'enfant, propre aux valeurs normatives de l'époque, qu'Hetzel (et Verne) souhaitait transmettre ? Le lancement du *Magasin* était déjà animé par des objectifs didactique et laïque – Alfred Mame dominait le secteur de l'édition chrétienne, et Hetzel ne souhaitait pas donner beaucoup de place à la religion dans ses publications, mais se concentrer sur l'éducation scientifique et morale. Comme expliqué par Philippe Scheinhardt, le 19^e siècle, après les changements politiques de la Révolution, cherchait à restaurer des valeurs du Grand Siècle, et Hetzel participait à cette reprise en vulgarisant non seulement les sciences, mais également les règles morales de la société française. Conformément à son époque, l'éditeur voulait s'assurer que ses publications correspondaient aux valeurs traditionnelles et donnaient pour l'individu un modèle de la bonne conduite morale. Une valeur qu'Hetzel soulignait particulièrement, également sous le pseudonyme P.J. Stahl dans ses romans, était l'importance de la famille comme espace social privilégié. (Scheinhardt 2005, 64.) D'autres valeurs, que nous allons analyser plus spécifiquement dans le troisième chapitre de l'étude par les changements effectués sur *L'Étoile du Sud*, incluent le patriotisme et la bonne conduite morale.

Le lien avec des valeurs normatives et l'industrialisation de la littérature n'est peut-être pas évident, mais il est pourtant pertinent : les valeurs morales ne s'arrêtaient pas aux portes de l'église ou à la maison d'édition, mais elles concernaient tout le public – qui inclut également les parents des familles, les acheteurs. Comme nous l'avons déjà constaté auparavant, plaire au public était essentiel afin de renforcer la vente d'un titre de littérature populaire. Hetzel ne cherchait donc pas seulement à éviter la censure, suivre les conventions de l'époque ou ses propres idées pédagogiques, mais gagner la confiance de l'acheteur, du parent, qui souhaitait évidemment que son enfant soit confronté aux valeurs et modèles normatifs de la société.

3. Le souci de réception : les ventes et l'approbation parentale

L'avertissement du *Magasin d'éducation et de récréation* au moment de son lancement, en mars 1864, annonce le double objectif du journal : il s'agit de mettre en place « un enseignement sérieux et attrayant à la fois, qui plaise aux parents et profite aux enfants » et « de compléter l'éducation publique par la lecture au sein de la famille ⁹ ». Dans cet avertissement, le but pédagogique est clairement affiché, et l'importance de la famille est également soulignée. Il s'agit de soutenir l'éducation déjà assurée par l'école. La communication qui entoure la littérature jeunesse, qui est une transmission des connaissances scientifiques, des valeurs normatives et des modèles de conduites morales de l'adulte vers l'enfant, est également une communication de l'auteur/l'éditeur vers l'adulte. Cette dernière, une fois réussie, persuade l'adulte d'acheter le livre – l'approbation parentale est donc indispensable pour la réussite économique d'un titre pour enfant, ce qui explique le choix des mots « plaire aux parents » dans l'avertissement du *Magasin*.

4. La posture auctoriale d'Hetzel : la paratopie d'éditeur industriel

Hetzel a donc un double objectif quant à son activité éditoriale. Il cherche à éduquer le public et la jeunesse selon ses valeurs républicaines et les préceptes moraux de la société de l'époque ; il veut également gagner sa vie, ce qui est rendu possible avec le développement

⁹ Elisabeth PARINET, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècle)*, Éditions du Seuil, 2004, p. 223

industriel du champ littéraire. Hetzel reconnaît les attentes du public, la curiosité pour les découvertes scientifiques et la merveille, et il propose des livres bien ciblés pour le public, en cherchant à plaire aux acheteurs, les parents. Dans cette sous-partie, nous allons continuer de nous appuyer sur les travaux de Matthieu Letourneux sur la littérature sérielle, ainsi que sur la notion de paratopie littéraire de Dominique Maingueneau afin de mieux décrire l'auctorialité éditoriale d'Hetzel.

Dans les parties précédentes, nous avons expliqué quelques mécanismes de la littérature jeunesse sérielle qui s'appliquent naturellement aux *Voyages extraordinaires*. La conception d'un livre pour la jeunesse est définie par les conditions de communication spécifiques du genre ; il a toujours un destinataire déterminé. On prend alors en compte les attentes du lecteur (enfant) implicite, ce qui crée un mode de communication de l'adulte vers l'enfant. Letourneux remarque également que même si toute œuvre peut être comprise à partir des processus sériels qui la construisent, il existe des textes qui s'inscrivent explicitement dans un certain genre. L'auteur prend alors des mécanismes du genre en question comme point de départ pour la création d'un ouvrage. Comme exemple, Letourneux cite le roman policier ; l'écrivain qui choisit d'en écrire un voit son roman mis en relation avec le genre du roman policier. Un dialogue se crée donc entre l'auteur et le monde du genre en question, déjà mis en place par les ouvrages précédents. D'autres niveaux de liens entre un ouvrage et son genre peuvent être faits, ce sont par exemple les collections normées et celles dirigées par des éditeurs imposant des thématiques. (Letourneux 2017, 12-13). *L'Étoile du Sud* s'inscrit évidemment dans ce type de collection normée dirigée par un éditeur puissant – *Les Voyages extraordinaires*. Chaque livre publié dans le cadre de la collection engage des mécanismes sériels non seulement du genre de roman d'aventure, mais de la collection elle-même, mis en place notamment par Hetzel – Verne devant prendre ces mécanismes comme point de départ pour chaque livre qu'il écrit.

Nous avons donc pu identifier *L'Étoile du Sud* comme un livre de jeunesse sériel qui s'inscrit dans le genre du roman d'aventure, mais également et en premier lieu dans la collection des *Voyages extraordinaires*, et que le roman doit correspondre aux exigences mises en place pour la collection. Quel rôle cela implique-t-il pour Hetzel dans l'édition des romans de Verne, ainsi que de *L'Étoile du Sud* ? Letourneux analyse la fonction d'éditeur dans les livres publiés au sein d'une collection :

[...] l'éditeur joue un rôle important, puisqu'il réoriente la lecture de l'œuvre en la reconfigurant suivant des principes sériels (ceux qui prévalent dans ses publications, dans l'une ou l'autre de ses collections ou des périodiques qu'il édite). En cela, il est à la fois lecteur (dans la mesure où cette réarticulation est la manifestation de son propre jugement de lecteur) et figure d'« auctorialité » (dans la mesure où il est à l'origine d'une partie du sens du texte)¹⁰.

Cette analyse de double fonction d'éditeur s'applique également à Hetzel. Nous voudrions pourtant ajouter une troisième notion à celles du lecteur et de la figure d'auctorialité : Hetzel doit également lire les textes de Verne en tant qu'acheteur du livre, le parent. Comme nous l'avons déjà évoqué, la communication adulte-enfant de la littérature jeunesse a comme lien entre l'auteur, l'éditeur et l'enfant-lecteur le parent, qui fait la décision d'achat. Afin d'atteindre ses objectifs commerciaux ainsi que didactiques, Hetzel doit donc s'assurer non seulement de l'approbation de l'enfant-lecteur, mais également de celle du parent. Il a donc besoin d'appliquer aux textes de Verne deux types de regards : celui de l'enfant-lecteur, qui se concentre plus sur le récit et son attirance, et celui du parent, qui estime l'aptitude de l'œuvre en question pour son enfant au niveau plus général (pédagogique, morale...). Cette responsabilité de plusieurs regards peut expliquer le besoin des interventions au travail d'écrivain – par lesquelles Hetzel devient comme un co-auteur, car il est à l'origine d'une partie importante du texte.

La notion de « paratopie », introduite par Dominique Maingueneau, caractérise la condition dans laquelle est née l'œuvre, mais également le produit du processus créatif. Dans son ouvrage *Trouver sa place dans le champ littéraire – Paratopie et création*, Maingueneau définit le terme comme n'étant pas « [...] une situation sociale ou psychologique, pas un contexte, mais à la fois la condition et le produit du processus créatif, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l'espace qui rend possible sa propre énonciation ¹¹». Plus précisément, quant à l'auteur, il « [...] est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, délimiter un territoire à travers son errance même ¹²». La paratopie est donc le lieu où se rencontrent à la fois le monde que l'œuvre représente et la situation à travers laquelle l'auteur s'établit. On pourrait ainsi dire que même si nous ne l'examinons pas comme l'auteur dans cette étude, Hetzel s'inscrit dans une

¹⁰ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, op. cit., p. 14-15

¹¹ Dominique MAINGUENEAU, *Trouver sa place dans le champ littéraire – Paratopie et création*, Éditions Academia, 2016, p. 28-29

¹² *Ibid.*, p. 29

paratopie, celle de l'éditeur industriel : dans le cadre de la littérature industrielle, il essaye d'y trouver sa place en créant de nouvelles formes littéraires tout en priorisant son lectorat et son éducation, et dirige ses écrivains de telle manière que cette paratopie l'exige.

Plutôt qu'un acteur mercantile, Hetzel est un exemple d'éditeur dans l'âge d'or de la littérature jeunesse et de son industrialisation. Faire de lui un éditeur qui, ne pensant qu'à l'argent, sabote la créativité vernienne, nous semble anachronique, même une attaque personnelle peu justifiée ; sa posture auctoriale est beaucoup plus complexe que cela, et afin de la comprendre, il faut prendre en compte le contexte du domaine littéraire au cours du 19^e siècle. Les mécanismes sériels évoqués ici, le rythme rapide de travail – imposé par le format du roman-feuilleton dont nous allons évoquer quelques exemples dans la sous-partie suivante par la correspondance entre Hetzel et Verne –, et la nécessité de plaire au public, sont les traits de la littérature industrielle du 19^e siècle qu'Hetzel doit assumer s'il souhaite gagner sa vie avec son travail d'éditeur. Il s'inscrit dans la paratopie de l'éditeur industriel : il est le chef de projet qui doit diriger tout le processus de la création du livre.

D. Relation hiérarchique entre le « patron » Hetzel et le « salarié » Jules Verne

Selon Philippe Scheinhardt (2005, 61), les relations auteur-éditeur au 19^e siècle ne se réduisent pas au simple contrat juridique, qui oblige les deux parties à remplir leurs rôles et leurs responsabilités, mais les deux antagonistes s'engagent également à un contrat fiduciaire, dans une « association prometteuse basée sur une coopération à une expérience littéraire ». C'est ainsi que Scheinhardt décrit les relations Hetzel-Verne, *Les Voyages extraordinaires* étant un projet partagé entre les deux parties. Par conséquent, le rôle d'éditeur n'est plus simplement celui d'intermédiaire : le jugement positif ou négatif d'un manuscrit ne suffit pas, l'éditeur peut intervenir dans les aspects intellectuels du texte selon ses fonctions socioculturelles, qui importent pour la réception de l'œuvre. Masataka Ishibashi (2007, 8) remarque également qu'Hetzel invente pour *Les Voyages extraordinaires* une sorte de « système » qui a pour but l'unité du texte et de l'image – et qui demande, naturellement, un chef de projet ambitieux, dont les interventions excessives à chaque étape de la rédaction et de la publication font partie. Selon ce même auteur (2007, 5), on pourrait même caractériser Hetzel comme étant un « quasi-coauteur ». Dans cette sous-partie, nous allons examiner la dynamique entre l'éditeur et Verne, et montrer comment cette relation se caractérise par une hiérarchie qui est comme celle d'un patron et d'un salarié, adaptée à l'époque de l'industrialisation de la littérature.

1. Les contrats de publication et le rythme de travail

Comme nous l'avons constaté auparavant, le format du roman-feuilleton imposait un rythme de travail rapide pour les écrivains afin de maintenir le rythme de publication du magazine bimensuel, ainsi que celui des volumes pour les étrennes. Le traité général du 17 mai 1875 entre Hetzel et Verne oblige l'écrivain à rendre deux titres par an à l'éditeur : « M. Jules Verne fournira par an, comme précédemment, à MM. J. Hetzel & C^{ie} deux volumes de la même valeur et étendue que ceux qu'il a déjà publiés chez les mêmes éditeurs ». Ce même contrat, d'ailleurs, précisait que c'était à Hetzel de choisir le format le plus approprié pour l'œuvre : « Quand M. Jules aura remis à MM. J. Hetzel & C^{ie} le manuscrit d'une œuvre nouvelle, MM. J. Hetzel & C^{ie} feront choix, avant de la publier en volume, du journal, du recueil ou de la revue auxquels ou à laquelle il sera plus utile ou plus profitable d'en céder la primeur ¹³ ». Le contrat démontre le pouvoir de l'éditeur à prendre les décisions importantes concernant également le format de publication, et que ces décisions sont influencées par le profit. Ce contrat imposait évidemment un certain rythme de travail pour Verne.

En effet, en examinant la chronologie de l'œuvre vernienne¹⁴, par exemple l'année de la publication de *L'Étoile du Sud* (1884), deux titres sont publiés : *L'Étoile du Sud* à partir du 1^{er} janvier dans le *Magasin*, et *L'Archipel en feu* dans *Le Temps* à partir du 29 juin. Le 5 décembre, la nouvelle « Fritt-Flacc » est également publiée dans *Le Figaro illustré*. L'année d'après, 1885, commence par *L'Épave du « Cynthia »* dans le *Magasin* le 1^{er} janvier, suivi par *Mathias Sandorf* dans *Le Temps* à partir du 16 juin. Pendant ces deux années, des quatre titres que Verne devait à Hetzel, deux sont écrits par Grousset et seulement modifiés par Verne. La charge de travail est donc réduite à peu près de moitié ; du point de vue de rythme de travail, l'intérêt d'utiliser les manuscrits de Grousset est évident.

La pression du temps et le rythme rapide sont présents également dans la correspondance entre Hetzel et Verne ; nous en citons ici quelques-unes. Le 2 février 1881, Hetzel écrit à Verne : « Dès que vous aurez votre 2^{ème} volume de *La Jangada* en état de m'être envoyé à Monte-Carlo, je vous en prie, veillez à ce qu'il m'arrive sans aucun retard ¹⁵ ». Six mois plus tard, Verne communique à Hetzel qu'il est malade mais continue de travailler quand-même :

¹³ DUMAS, Olivier et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886*, Éditions Slatkine, 2002, p. 367

¹⁴ *Ibid.*, p. 17

¹⁵ *Ibid.*, p. 97

« J'ai une entérite, voilà tout, du repos et du lait – mais ça ne m'empêchera de travailler, au contraire ¹⁶». S'agit-il d'une forte éthique professionnelle ou de la pression que l'écrivain sentait de la part de l'éditeur ? Le 8 mars 1883, Verne écrit à Hetzel : « Je vous porterai la fin de *Kéraban* dans une douzaine de jours. Je me mettrai aussitôt au *Nouveau Monde*. J'ai déjà renvoyé, il y a pas mal de temps, les placards 1 à 9, corrigés par moi pour être mis en page ¹⁷». Cette lettre démontre que l'écriture créative de Verne était soumise au rythme rapide de travail. *Le Nouveau Monde* étant un autre manuscrit qu'il réécrit (et que nous évoquons de manière plus détaillée dans le deuxième chapitre de l'étude), la lettre donne également une impression de livres comme de différents projets, qui se suivent l'un l'autre et qui doivent être terminés avant la date limite. Finalement, Hetzel écrit à Verne le 2 mai 1883 : « Nous vous avons envoyé aujourd'hui les placards 4 à 8 en deuxième, de *Kéraban*, ne nous les faites pas attendre ¹⁸». L'éditeur n'hésite donc pas à bousculer l'auteur pour le faire travailler vite.

Nous avons pu voir ici que l'industrialisation de la littérature était présente dans le travail de Verne et dans la relation avec son éditeur par la pression du temps, imposée par le rythme rapide des publications de la littérature populaire en roman-feuilleton. Une hiérarchie se dessine également ; dans sa position d'éditeur, Hetzel détermine les contrats et ainsi, le rythme de travail, ce qu'il montre aussi dans la correspondance.

2. Le cadre de la littérature industrielle d'Hetzel au niveau des manuscrits

Nous pouvons donc en conclure que *Les Voyages extraordinaires* faisaient partie du système éditorial d'Hetzel, qui renvoie à de nouvelles pratiques développées au sein de l'industrialisation de la littérature. Quant à la position auctoriale de ce dernier avec *L'Étoile du Sud*, comme avec tous les autres livres de Jules Verne, il en est l'éditeur industriel. Désormais, nous allons nous concentrer sur les deux auteurs de notre étude, Verne et Grousset, ce dernier étant le sujet principal de la première partie du chapitre prochain. Comment peut-on décrire la dynamique entre l'éditeur industriel et les deux auteurs ?

Pour analyser les relations Hetzel-Verne, ainsi que celles de l'éditeur et de Grousset, la correspondance est une source importante, et nous nous en servirons surtout dans le prochain chapitre. D'autre part, les manuscrits conservés et les commentaires d'Hetzel dans les marges

¹⁶ *Ibid.*, p. 126

¹⁷ *Ibid.* p. 165

¹⁸ *Ibid.* p. 170

constituent une autre source révélant beaucoup d'informations quant au déroulement du processus créatif. Nous allons évoquer des exemples pratiques et spécifiques de *L'Étoile du Sud* dans le dernier chapitre de cette étude. Ici, nous allons nous concentrer sur les annotations au sein des manuscrits de Verne.

Dans son étude du manuscrit d'*Une Ville flottante* et des remarques de l'éditeur à ce sujet, Philippe Scheinhardt constate que la censure exercée par Hetzel montre qu'on ne peut pas limiter la définition de censure littéraire à la suppression de passages. Comme c'est le cas dans le roman étudié par Scheinhardt, un changement complet de l'intention originale de l'auteur compte aussi comme censure. Selon lui, à cause de la pression émise par l'éditeur, le geste littéraire de Verne a changé dans son intentionnalité première au sein d'*Une Ville flottante*. (Scheinhardt 2006, 78.) Cela est rendu visible grâce à des commentaires de la part d'Hetzel, qui montrent d'ailleurs une hiérarchie entre les deux hommes de lettres :

Hetzel : Faut il laisser ces blagues qui blesseront mortellement les anglais¹⁹

Hetzel : mais là / pour de bon ce n'est / pour sûr pas de bon goût / du tout savez vous ?²⁰

En plus de l'exigence de changer l'intention originale de Verne – critiquer les anglo-saxons et surtout les États-Unis de manière ironique –, il est intéressant de noter le ton de ces commentaires : Hetzel parle en adoptant une position supérieure, comme quelqu'un qui connaît plus de choses que Verne, et qui doit corriger ce dernier comme on corrige un enfant. Nous pouvons le constater dans le deuxième commentaire, « pour de bon ce n'est [...] pas de bon goût du tout savez-vous ? » avec un ton étonné, presque choqué et condescendant : Hetzel paraît choqué que Verne ose écrire d'une telle manière, et intervient pour demander la modification immédiate du passage en question. L'éditeur semble prendre également toute liberté de choix quand il s'agit de changements dans ce que Verne écrit : le dernier commentaire n'est pas rédigé sur le ton de la suggestion, mais comme un ordre donné, une chose qui devrait aussi être évidente pour l'écrivain. Malgré la formulation interrogative du premier exemple, il ne semble pas que cela soit une proposition non plus : le ton grave à la fin de la phrase, « qui blesseront mortellement les anglais » implique que les passages en question ne pourraient être gardés en tant que tel dans un livre également publié et lu par les Anglais. Il est donc évident que l'éditeur

¹⁹ Philippe SCHEINHARDT, « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'*Une ville flottante* », dans Cathérine VIOLLET, Claire BUSTARRET (dir.), *Genèse, censure, autocensure*, CNRS Éditions, 2006, p. 81

²⁰ *Ibid.*, p. 90

est au-dessus de l'écrivain dans le système éditorial d'Hetzel et que ce dernier n'hésite pas à le montrer dans la marge des manuscrits.

3. Le roman didactique qui demande les interventions de l'éditeur

Après avoir montré un exemple de remarques avec lesquelles Hetzel se met en position de supériorité face à Verne, nous souhaitons nous concentrer brièvement sur le contenu de ces commentaires et des raisons sous-jacentes. Le but est de mieux illustrer la relation entre la littérature industrielle et les pratiques d'Hetzel.

Philippe Scheinhardt explique dans son étude que la notion de « bon goût » évoquée par Hetzel, dans le deuxième commentaire cité au-dessus, implique le système de valeurs que l'éditeur applique dans ses pratiques de censure : l'esthétique classique. L'origine de cette notion du bon goût se retrouve dans la littérature du Grand Siècle, où elle s'est développée à des fins de régulation et de bienséance. Le but de ces deux notions, appliquées à la littérature, était de correspondre, au niveau de la production, aux conventions esthétiques, et au niveau de réception de l'œuvre, au consensus idéologique. Hetzel est donc resté partiellement attaché à l'esthétique classique – qui se voit aussi dans son but d'« instruire et plaire » – de faire de l'art un outil pédagogique. On peut donc identifier un certain conformisme des règles d'écriture chez Hetzel : il y applique sa conception du « bon goût », attaché à la notion de bienséance, qui renvoie également à sa préoccupation des attentes du public. (Scheinhardt 2006, 91.)

Outre le besoin d'écrire conformément au bon goût, il y a aussi la question de la religion, encore très présente dans la vie du 19^e siècle. Scheinhardt propose également à ce sujet-là une analyse pertinente, en mettant en évidence les affrontements entre Hetzel et Verne. Étant républicain passionné, Hetzel était athéiste, Verne en revanche était catholique ; les désaccords étaient donc censés avoir lieu. Dans *Les Voyages extraordinaires*, Verne condamne pourtant l'Église pour la pratique du culte excessive qui, à son avis, prend la place du dogme. (Scheinhardt 2006, 79). On peut donc imaginer qu'ils auraient pu être du même avis quant à la satire de l'église et qu'Hetzel l'aurait laissée passer sans la censurer, mais comme Scheinhardt l'explique, c'est justement à ce sujet-là que les deux protagonistes s'affrontaient :

En vérité, face à la sensibilité vernienne marquée par une satire violente du culte chrétien privé de toute spiritualité, l'éditeur reste prisonnier de son lectorat de prédilection, la jeunesse, dont il désire ménager les susceptibilités en matière de religion, maintenue encore dans l'institution familiale comme le fondement des mœurs morales et sociales. Il est donc extrêmement attentif à tout discours critique à l'égard de la religion officielle, apportant à l'ironie acerbe de Jules Verne un esprit de modération qui vise à installer une vision orthodoxe de l'Église au nom d'une pétition de principe en faveur de la tolérance prônée par les Lumières²¹.

Cette étude confirme donc notre hypothèse qu'Hetzel est, dans sa position d'éditeur industriel, soumis aux attentes du public – il est « prisonnier de son lectorat », comme le constate Scheinhardt. Ses attentes sont quant à elles conformes aux normes culturelles et religieuses de la société du 19^e siècle, avec lesquelles Hetzel lui-même n'est pas forcément d'accord. Il est pourtant obligé de les prendre en compte dans son travail d'éditeur s'il souhaite vendre ses livres. Cela ne nous fait pas dire qu'Hetzel n'a aucune mission personnelle quant à ses publications – comme nous l'avons montré, il cherchait bel et bien à éduquer le public selon ses propres valeurs républicaines. Nous souhaitons seulement souligner le fait qu'il n'était pas seulement un acteur singulier mais un exemple d'éditeur dans le domaine littéraire devenu industriel à la fin du 19^e siècle : Hetzel fait le lien entre ses écrivains et le public, dont ce dernier était devenu de plus en plus important au sein du monde littéraire.

4. La posture auctoriale de Jules Verne : la paratopie d'écrivain industriel vis-à-vis d'Hetzel

Nous avons montré au fur et à mesure dans les sous-parties précédentes qu'à l'intérieur de la relation triangulaire des trois auteurs qui entoure *L'Étoile du Sud*, Hetzel se situe en haut de la hiérarchie. Cela s'explique notamment par la responsabilité qui lui est accordée en tant qu'éditeur industriel, synonyme de chef de projet et connaisseur du goût du public : afin d'assurer la bonne réception, l'approbation et la rentabilité de l'œuvre, il doit intervenir activement dans la rédaction et dans d'autres décisions concernant ses publications. Nous allons maintenant examiner brièvement la position auctoriale de Jules Verne sous la tutelle de son

²¹ Philippe SCHEINHARDT, *Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'Une ville flottante*, op. cit., p. 79

éditeur, ce qui est déjà étudié par plusieurs critiques littéraires, mais qui nous semble important de rappeler ici.

En effet, le côté économique du champ littéraire est également visible dans les relations auteurs-éditeurs. Élisabeth Parinet remarque que c'étaient surtout les auteurs populaires qui devenaient plus facilement la cible d'une surveillance minutieuse de la part de l'éditeur. Un auteur comme Jules Verne, qui occupait à la fois la moitié du *Magasin* avec son roman-feuilleton et dont les livres étaient également les articles les plus populaires des étrennes de la maison d'édition Hetzel – c'est-à-dire, un auteur lucratif – constatait que la liberté artistique devenait facilement oppressée vis-à-vis des attentes du lectorat. Hetzel craignait de voir s'éloigner un type de public et surveillait, parmi d'autres choses, la moralité des récits de Verne, portant une attention particulière à ne pas être jugé de manière négative par la droite conservatrice. (Parinet 2004, 223-224.)

L'éditeur industriel étant le véritable chef de projet, le patron qui se situe au-dessus de l'écrivain au sein de la hiérarchie, le statut d'autonomie de l'écrivain romantique est remis en question. Il s'agit donc de phénomènes opposés au 19^e siècle – l'individualité de l'écrivain romantique et la forte direction industrielle par l'éditeur. Cette opposition crée évidemment des conflits ; les désaccords entre Hetzel et Jules Verne se terminent souvent par la soumission de l'écrivain, comme le constate Philippe Scheinhardt. En effet, il y a une différence entre ce que Verne souhaitait faire de sa carrière littéraire et ce qu'elle est devenue sous la tutelle d'Hetzel, car selon Scheinhardt, Verne « ambitionne de devenir un "écrivain", reconnu comme tel par la paratopie littéraire éminente du siècle » et qu'à cause de cela, il « [...] ne saurait donc se satisfaire des limites strictes de la ligne directrice du *Magasin* qu'il conteste subrepticement par différents jeux sur les contraintes de l'éducatif et du récréatif ²²».

Verne voulait donc devenir un écrivain individuel romantique, et s'identifiait plus avec cette paratopie littéraire propre du 19^e siècle. C'est pour cette raison – les manifestations de la volonté de Verne d'échapper à la paratopie d'écrivain industriel – qu'Hetzel lisait les manuscrits de Verne avec beaucoup d'attention et qu'il y intervenait autant (Scheinhardt 2005, 64). La position auctoriale de Verne reste donc assez ambiguë : d'une part, il signe plusieurs contrats avec Hetzel et travaille avec lui en produisant des livres de manière industrielle pendant une très longue période, mais d'autre part, ambitionne quand-même de devenir un écrivain individualiste avec plus de liberté et peut-être avec plus de profondeur, quant au contenu des

²² *Ibid.*, p. 62

ouvrages. De manière certaine, nous pouvons conclure que Verne travaillait sous Hetzel comme un salarié, étant soumis à ce que son « patron » attendait de lui.

Dans un sens, nous pourrions dire la même chose des écrivains qui ont une position totalement différente : les auteurs qui viennent de commencer leur carrière littéraire. En plus des auteurs lucratifs, Hetzel travaillait avec des écrivains débutants qui acceptaient des contrats modestement payés (Parinet 2004, 222). La relation éditoriale qu'il mène avec Paschal Grousset pourrait être caractérisée comme cela. Comme nous allons le voir dans la deuxième partie de l'étude, les manuscrits de Grousset pouvaient souvent, au départ, être soumis à la réécriture par un autre auteur, soit à sa demande, comme avec *Scènes de la vie de collègue en Angleterre*, soit par la volonté d'Hetzel, comme c'est le cas des trois romans d'aventure cédés et modifiés par Jules Verne. Malgré un certain nombre de romans déjà publiés chez Hetzel, Grousset était pourtant toujours considéré, juste avant et au début des années 1880, comme un écrivain débutant – au moins dans le domaine des romans d'aventure. Le véritable statut d'écrivain et la stabilité financière étaient donc quelque chose à mériter chez Hetzel – jusqu'à cette « promotion », les débutants, comme Grousset, devaient accepter des conditions moins accommodantes.

Conclusion

La littérature est devenue un domaine industriel au cours du 19^e siècle. De nouvelles formes se sont développées dans ce cadre, comme le roman-feuilleton et les publications sérielles, ainsi que de nouveaux genres, parmi lesquels le roman populaire et la littérature jeunesse. *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne s'inscrivent dans toutes ces catégories : il s'agit d'une innovation des livres pour enfants, d'un grand projet commun de l'écrivain et de l'éditeur, d'une sous-catégorie du roman populaire qui était soumis aux attentes du public et à un rythme de travail rapide, et qui exigeait ainsi un chef de projet fort, un éditeur tout-puissant. Comme nous avons pu le voir, Jules Verne faisait partie de ce système de littérature industrielle avec son éditeur, et que leur relation d'auteur-éditeur ressemblait à celle d'un salarié et d'un patron. Ceci est notamment dû au besoin de publier des livres correspondants aux attentes du public, une exigence en hausse avec le développement industriel du domaine littéraire. Hetzel en tant qu'éditeur joue également le rôle du lecteur et du parent-acheteur en lisant les manuscrits de Verne ; s'inscrivant à la paratopie de l'éditeur industriel, il est chargé de connaître les attentes du public, celles de l'enfant-lecteur ainsi que de l'adulte-acheteur. Il cherchait à les atteindre en intervenant sur le travail de Verne et en changeant ce qui ne lui plaisait pas du point de vue du

lecteur-enfant/parent-acheteur. Il est une figure d'auctorialité dans l'œuvre vernienne, non pas en tant que véritable auteur, mais à travers l'auctorialité éditoriale industrielle.

Dans les prochains chapitres de notre étude, nous allons encore approfondir cette question de préoccupation autour de la réception du public et montrer comment la hiérarchie s'établit entre les trois contributeurs de *L'Étoile du Sud*, également visible dans les remaniements du manuscrit. Dans la partie suivante, nous ajouterons dans l'équation l'auteur original du manuscrit, Paschal Grousset. En examinant de manière plus détaillée la relation triangulaire de Paschal Grousset, Jules Verne et Hetzel, nous souhaitons montrer comment la hiérarchisation des tâches était l'une des composantes de l'industrialisation de la littérature, et comment de ce point de vue, qui prend en compte les contraintes, les conventions et les pratiques de l'industrialisation de la littérature de l'époque, la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud* semble beaucoup moins scandaleuse que si l'on regarde seulement à travers un regard contemporain.

CHAPITRE II – La pluri-auctorialité, la hiérarchie et le cas de *L'Étoile du Sud*

A - L'écrivain Paschal Grousset : motivation financière pour une production littéraire « quasi-industrielle » chez Hetzel

Dans le chapitre précédent nous nous sommes concentrés sur Jules Verne et Hetzel, et nous sommes arrivés à la conclusion que leur relation écrivain-éditeur était bien hiérarchisée. Nous avons brièvement évoqué également que le troisième et le dernier auteur, Paschal Grousset, était dans une position inférieure : Hetzel donnait aux écrivains débutants des contrats peu rémunérés, et Grousset, dont le manuscrit était acheté au lieu d'être publié sous son nom, pouvait être considéré comme faisant partie de ce groupe d'écrivains débutants dans une position économiquement difficile au sein de la maison d'édition. Il est donc évident que cette situation d'auteurs multiples vis-à-vis de *L'Étoile du Sud* était très hiérarchisée : était-elle liée à l'industrialisation de la littérature ?

1. Journaliste, homme politique et finalement – écrivain de romans scientifiques

Commençons par l'introduction de l'auteur original du roman. Jean François Paschal Grousset est né le 7 avril 1844 à Corte dans une famille éduquée ; sa mère vient d'une vieille famille noble corse, et son père est professeur de mathématiques et principal d'un collège à Corte. Par son grand-père maternel, membre du Conseil général et juge de paix à Corte, Paschal Grousset est également exposé à la politique depuis son jeune âge. (Noël 2010, 16-17). Les carrières de son père et de son grand-père ont peut-être influencé les intérêts de Paschal Grousset, qui concentra sa vie à différents projets pédagogiques et à la politique, outre les ambitions littéraires. Grousset commence son éducation supérieure au lycée Charlemagne à Paris. Après l'obtention de son baccalauréat de sciences, il commence par étudier la médecine, mais abandonne ses études afin de s'orienter vers le journalisme et la politique (Noël 2010, 23).

Grousset débute sa carrière journalistique dans les années 1860 à Paris en écrivant des chroniques scientifiques qui sont publiées notamment dans *Le Figaro*. Pour ces articles, il utilise un pseudonyme, « Docteur Blasius ». À partir du 1877, il collaborera au journal *Le Temps*. (Noël 2010, 20, 26-27). Cette carrière se retrouve bientôt accompagnée d'ambitions politiques : mu par une forte opposition pour le Second Empire, Grousset rédige plusieurs pamphlets et finit

même emprisonné pour raisons politiques. En 1871, il est libéré à l'occasion de la chute du régime et élu membre de la Commune, dont l'écrasement lui cause préjudice : il sera déporté en Nouvelle-Calédonie. Grousset s'évade en Angleterre en 1874, où résident également ses sœurs, et où il passera les six années suivantes. Il travaille en tant que correspondant du *Temps*, dans lequel ses articles sont publiés sous un pseudonyme – Philippe Daryl – car aux yeux des autorités françaises, Grousset est encore un fugitif. (Musnik 2016 ; Noël 2015, 23.)

La loi d'amnistie des anciens communards est votée et promulguée en juillet 1880, mais Grousset ne retournera pas immédiatement à Paris, à part pour une courte visite. Dans une lettre à Hetzel, il explique sa réticence à se réinstaller dans la ville du fait de son « état psychologique ». À cause de cela, il compte y aller seulement pour « faire un tour, serrant la main à quelques amis, et revenir pour deux ou trois mois à [sa] solitude ». Grousset retourne donc à Londres et ne s'installe réellement à Paris qu'un an plus tard, en juillet 1881. L'envoi du manuscrit de *L'Étoile du Sud* depuis Londres en février de la même année s'explique donc par la décision de Grousset de retourner en Angleterre en dépit de la promulgation de la loi d'amnistie. (Noël 2015, 23-36.)

C'est durant son exil en Angleterre que ce dernier, toujours très intéressé par les sciences et les avancées technologiques, commence à rédiger des romans scientifiques, en plus d'autres projets. Le premier manuscrit sur les différences des systèmes scolaires français et anglais, qu'il propose à Hetzel en 1875, intitulé *Scènes de la vie de collègue en Angleterre*, est initialement rejeté par l'éditeur, mais sera publié cinq ans plus tard. Le deuxième manuscrit qui date de l'année 1878, *L'Héritage de l'Angevol*, intéresse l'éditeur. La signature de l'ouvrage publié ne sera pourtant pas celle de Grousset – ni de « Philippe Daryl », car Grousset précise dans sa lettre à Hetzel que « de terribles souvenirs encore trop récents [lui] font penser que ce ne pourrait être que sous un pseudonyme littéraire. » (Noël 2015, 25-26.) Au lieu de collaborer directement avec Grousset, Hetzel décide d'acquérir les droits d'auteur de l'ouvrage et de donner le manuscrit à Jules Verne, pour que celui-ci le modifie. Le roman sera donc publié en 1879 avec un nouveau titre, *Les cinq cents millions de la Begum*, sous le nom de Jules Verne. (Kabac 2020.) Ainsi, Grousset commence sa carrière littéraire au sein de la maison d'édition de Hetzel comme un « auteur caché » derrière Jules Verne.

À partir de 1881, les ouvrages les plus connus de Grousset sont publiés chez Hetzel. *La Vie de collègue en Angleterre* marque le début d'une série de romans qui, à travers le regard d'un jeune héros et ses aventures, décrivent le système éducatif d'un pays. Les ouvrages sont publiés sous un second pseudonyme, celui d'André Laurie. (Kabac 2020.) En revanche, ses romans d'aventures scientifiques ne sont pas encore complètement acceptés par Hetzel à ce

moment-là ; le quatrième manuscrit que Grousset propose en 1881, *L'Étoile du Sud*, initialement intitulé *Le Diamant bleu*, puis *L'Étoile du Nord*, sera encore confié à Jules Verne pour réécriture, et publié sous son nom. Le dernier roman dont l'auctorialité est partagée entre les deux auteurs sera *L'Épave de Cynthia*, qui lors de sa publication en 1885 est également le seul ouvrage à porter la double signature de Jules Verne et André Laurie. (Noël 2015, 28.) Puis, dans les années à venir et sous ce même pseudonyme, de nombreux romans d'aventures scientifiques seront publiés chez Hetzel, comme *Les Exilés de la terre* (1888), *De New-York à Brest en 7 heures* (1889) et *Atlantis* (1895). À côté de son travail en tant que romancier de jeunesse, il écrit également des articles sur l'importance de l'activité physique et même une encyclopédie des sports. Élu député du 12^e arrondissement de Paris comme socialiste indépendant en 1893, Grousset restera également engagé dans la politique jusqu'à la fin de sa vie. (Musnik 2015.)

2. Grousset et le côté économique de la littérature

Retournons à l'époque des premiers manuscrits proposés par Grousset à Hetzel, à la fin des années 1870, quand l'écrivain débutant résidait en Angleterre par contrainte vis-à-vis de son passé au sein de la Commune de Paris. Pour quelle raison se lance-t-il dans la rédaction des romans de jeunesse scientifique, et pourquoi choisit-il Hetzel comme éditeur ? Évidemment, Grousset était passionné par les deux, les sciences naturelles et la pédagogie, et en y ajoutant sa profession de journaliste, la volonté de combiner les deux sciences en littérature paraît tout à fait naturelle. Il faut pourtant considérer sa situation : l'exil, et ce qui suivit, à savoir le manque de ressources financières. Car, le début de la production littéraire de Grousset et ce qu'il propose à Hetzel est bien plus qu'un seul roman : il envoie à ce dernier des propositions de romans, de nouvelles collections, ainsi que des romans étrangers à traduire ou à adapter – il propose à l'éditeur une quantité de choses que Xavier Noël caractérise dans la biographie de Grousset comme « quasi-industrielle²³ ». Quand Hetzel ne retient pas immédiatement l'idée d'une collection de nombreux ouvrages réputés nommée « Classiques de la Récréation », Grousset menace l'éditeur d'aller sonner à la porte d'une autre maison d'édition. Dans sa réponse, en plus de condamner ses menaces, Hetzel se soucie justement de la quantité proposée : « Il ne faut pas

²³ Xavier NOËL, *Paschal Grousset – de la Commune de Paris à la Chambre des députés, de Jules Verne à l'olympisme*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 134

faire plus de pain que les convives sur lesquels on compte n'en pourront manger. [...] Vous parlez de 200 volumes comme un autre pourrait parler de 5 ou 6 ²⁴».

En effet, Noël constate également que ce qui motive cette « suractivité protéiforme » de Grousset est la pression économique. Étant le frère aîné, les parents décédés, Grousset se sent responsable de ses sœurs qui habitent en Angleterre avec lui et il s'en occupe. Il envoie également de l'argent à son petit frère à l'école militaire en France. Noël caractérise cela comme un changement de statut d'un frère à celui d'un père. (Noël 2013, 91-92.) C'est ainsi précisément que « cette situation du frère et de ses quatre sœurs justifie la quête constante de travaux par Philippe Daryl ²⁵». Le désespoir du responsable de la famille sans ressources financières se manifeste dans ses lettres. En 1876, Grousset écrit : « je suis chef de famille : j'ai de lourdes charges, un frère à l'armée, une sœur en pension ²⁶». Noël conclut dans son article que « c'est la précarité matérielle de Grousset et de ses frères et sœurs qui le conduit à céder ses premiers manuscrits et à multiplier les propositions de contributions à Hetzel²⁷ ».

Il est donc évident que c'est partiellement la pression économique qui motive Grousset de se lancer dans le métier de romancier et surtout de proposer autant de projets différents à Hetzel. Pour l'écrivain, la littérature industrielle est un outil, une possible source de revenus stables – ce que l'industrialisation va lui permettre d'être. Écrire des livres, c'est une possibilité de gagner sa vie. On peut donc dire que Grousset souhaite devenir un écrivain industriel : un auteur qui produit plusieurs ouvrages et gagne de l'argent régulièrement avec ses travaux littéraires. Finalement, il voulait devenir un écrivain industriel exactement comme Jules Verne, qui publiait deux titres chaque année et qui avait un salaire stable. Cette volonté de s'inscrire à la paratopie de l'écrivain industriel dans la lignée de Verne a peut-être motivé Grousset à choisir Hetzel comme éditeur.

2.1. Les sœurs – une collaboration littéraire derrière « André Laurie » ?

Une chose intéressante que la biographie de Grousset par Xavier Noël relève est que, bien possiblement, Grousset lui-même ne travaillait pas seul. Dans la sous-partie *Les sœurs de Paschal : co-auteurs ?* Noël explique que Grousset s'évadait en Angleterre pour rejoindre

²⁴ Xavier NOËL, « Philippe Daryl (André Laurie) », *Revue Jules Verne*, n° 37 (septembre 2013), p. 98

²⁵ *Ibid.*, p. 92

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 92-93

ses deux petites sœurs. Anna et Marguerite étaient passées de l'autre côté de la Manche il y a longtemps déjà et occupaient des fonctions d'institutrices ou de dames de compagnie. Mais selon Émilie, la plus jeune sœur, elles étaient également les prête-plumes de Grousset : Anne et Marguerite auraient « beaucoup collaboré à nombre de ses récits ²⁸ ». (Noël 2010, 133-134.)

Selon cette information, une partie de l'œuvre de Grousset, surtout les *Vies de collègue* et d'autres ouvrages de la même période, est écrite sous la plume de ses sœurs. Noël remarque qu'il est évidemment difficile de savoir exactement de quel type de contribution il s'agit. Il semble pourtant que les sœurs n'étaient point moins talentueuses que leur frère. Anna deviendra rédactrice au journal *Le Temps*, ainsi que Marguerite, qui en plus de la carrière journalistique deviendra romancière et traductrice d'allemand. Émilie écrira des biographies avec son fils Georges : ses sujets seront, par exemple, les sœurs Brontë, George Eliot, et Henri de Kleist. (Noël 2013, 91.) Grousset lui-même parle de qualité artistique et d'intelligence de Marguerite dans une lettre à Hetzel en août 1880, « un dernier indice » concernant la pluri-auctorialité de l'œuvre de Grousset selon Noël :

Mais je ne renonce pas à l'idée de vous faire donner par une de mes sœurs, dans cette direction, des choses plus adaptées aux jeunes filles. C'est une enfant d'une intelligence supérieure, artiste dans l'âme, et que je me propose de diriger de ce côté, dans un an ou deux, quand mon propre apprentissage sera terminé, -- si je puis ainsi dire : je ne doute pas que nous n'arrivions ensemble à des résultats satisfaisants²⁹.

À partir de ces mots et informations, il est facile d'imaginer qu'au moins Marguerite, et probablement les autres sœurs, auraient participé à la création romanesque de Grousset, qui ne portera finalement que le pseudonyme de leur frère.

Noël (2010, 135-136) termine cette sous-partie en remarquant qu'au même instant, certains pourraient considérer Grousset comme le prête-plume de Jules Verne, alors que plusieurs livres de Grousset lui-même sont le résultat de collaborations littéraires avec une ou plusieurs de ses sœurs. Il nous semble donc pertinent de nous interroger ensuite sur les raisons de cela : pourquoi était-il nécessaire de travailler à plusieurs mains ? Y aurait-il un rapport entre la pluri-auctorialité au sein de la famille et la volonté de produire des livres de manière quasi-industrielle pour des raisons économiques ? Un autre article plus tardif écrit par Noël dans la revue *Jules Verne* semble répondre que oui. Il y écrit que « l'hypothèse d'un "collectif André Laurie" expliquerait non seulement la diversité et l'ampleur des propositions de travaux et des

²⁸ Xavier NOËL, *Paschal Grousset – de la Commune de Paris à la Chambre des députés, de Jules Verne à l'olympisme*, op.cit. p. 134

²⁹ *Ibid.*

contributions effectives signées André Laurie ou Philippe Daryl, mais aussi certaines disparités de styles dans une œuvre de grande ampleur³⁰ ».

Dans le même article, d'ailleurs, Noël donne une indication importante pour prouver la validité de cette hypothèse. Dans une lettre destinée à ses sœurs, Grousset remercie « ses anges » pour leurs « travaux variés ». Il y écrit : « vous me facilitez singulièrement les choses. Inutile de m'expédier les chapitres du roman japonais. Je les prendrai en rentrant ³¹». Quelque temps après cette lettre, le livre *Autour d'un lycée japonais* est publié, sous le nom d'André Laurie. (Noël 2013, 93.)

Il est donc évident que Grousset collaborait avec ses sœurs et utilisait ce qui semble des chapitres entiers rédigés par elles dans ses ouvrages signés de son pseudonyme seul. Cela permettait un rythme plus rapide et des propositions nombreuses – les enjeux qui entrecroisent la notion d'industrialisation de la littérature. Quelle différence donc entre Hetzel et Verne qui utilisent le manuscrit de Grousset, sans indiquer le nom de celui-ci, et ses sœurs qui ne sont pas non plus reconnues comme co-auteurs ? Auraient-elles pu jouer un rôle dans la rédaction de *L'Étoile du Sud* également ? La pluri-auctorialité de la famille Grousset et le rôle des sœurs ainsi que les co-auteurs cachées derrière des hommes-écrivains en général sont évidemment de sujets potentiels pour d'autres études que la nôtre. Il nous semblait pertinent de le faire apparaître ici, et de noter comment la pluri-auctorialité à des fins industrielles traverse tous les auteurs de *L'Étoile du Sud*, non seulement Hetzel et Verne.

3. D'autres manuscrits : *Scènes de la vie de collègue en Angleterre* et *L'Héritage de L'Angevol*

L'Étoile du Sud est le quatrième manuscrit que Grousset propose à Hetzel, le premier étant *Scènes de la vie de collègue en Angleterre*, rejeté initialement par l'éditeur, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction du chapitre. Du point de vue de la pluri-auctorialité, il est intéressant de noter que trois ans plus tard, en novembre 1878, Grousset propose lui-même de céder ce manuscrit à un autre écrivain :

³⁰ Xavier NOËL, « Philippe Daryl (André Laurie) », *op.cit.*, p. 92

³¹ *Ibid.* p. 93

M. de Manas vous a offert de vous autoriser à céder à un écrivain français qui en ferait sa chose et qui le signerait le manuscrit que vous lui avez intégralement payé et qui a le titre provisoire de « Scènes de la vie de collègue en Angleterre ». Il vous a demandé une somme supplémentaire de mille francs pour le cas où vous accepteriez la proposition. J’y donne un plein consentement en ce qui me concerne et reconnais avoir reçu de vous cinq cents francs à valoir sur ces *mille francs*, – sous la réserve que si examen fait de la proposition de M. de Manas vous deviez ne pas l’accepter ces cinq cents francs ne seraient à valoir que sur des travaux futurs³².

Cette proposition, datant d’après la publication des *Cinq Cents Millions de la Bégum*, démontre que Grousset était prêt à céder encore une fois la propriété de son manuscrit et prenait même l’initiative de le faire. À notre avis, la lettre de Grousset où il est immédiatement question d’argent, implique pourtant une pression économique de la part de Grousset, plutôt qu’une volonté en soi de partager l’auctorialité du manuscrit.

La correspondance entre Hetzel et Verne relève l’envoi par l’éditeur des deux manuscrits de Grousset, *L’héritage de L’Angevol* et *Scènes de la vie en collègue en Angleterre* presque en même temps à Verne. Ceci est apparemment fait dans le but de laisser ce dernier choisir le manuscrit sur lequel il commencera à travailler. Dans une lettre du 1^{er} septembre 1878, l’écrivain critique à l’aide de mots durs le manuscrit de *L’Angevol* qu’Hetzel lui avait envoyé³³ ; le 9 septembre l’éditeur lui répond en écrivant :

Je vous avais proposé de vous faire lire le premier, l’autre qui moins que celui-là est un roman qui ferait penser aux vôtres, il n’y ferait pas penser du tout. Mais peut-être une note tout à fait autre [...] ne ferait-il pas mal, dans l’ensemble. Ce nouveau (le 1^{er}) livre met en présence l’éducation anglaise et l’éducation française. Un collégien français passe un an dans une pension anglaise, tout l’intérêt est dans les différences, voulez-vous le voir ? Si oui, écrivez-moi vite de vous l’envoyer. Mon but serait d’avoir un livre de vous qui vous coûterait peu³⁴.

Deux jours plus tard, le 11 septembre, Hetzel écrit à Verne, « Je vais vous faire expédier le nouveau roman – *la Vie de Collège en Angleterre* [...] ³⁵ ». Selon les dates de lettres – la discussion entre l’éditeur et l’auteur a lieu en septembre, la lettre de Grousset étant datée du 2 novembre – il nous semble alors qu’Hetzel avait suggéré à Verne de réécrire *Scènes de la vie*

³² Xavier NOËL, « Le manuscrit de *L’Étoile du Sud* par Philippe Daryl (Paschal Grousset) », in *Bulletin de la société Jules Verne*, 49e année, n° 190, décembre 2015, p. 26

³³ Olivier DUMAS et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome II, 1875-1878*, Éditions Slatkine, 2001, p. 367

³⁴ *Ibid.*, p. 296

³⁵ *Ibid.*, p. 297

de collègue en Angleterre avant même que Grousset le propose lui-même. Verne préfère pourtant commencer à travailler sur *L'Héritage de L'Angevol*. Ainsi, *Scènes de la vie de collègue en Angleterre* sera publié deux ans plus tard, en 1880, sous le propre pseudonyme de Grousset, André Laurie.

Le premier roman que Verne réécrit est donc *L'Héritage de L'Angevol*, qui démarre la collaboration entre Hetzel et Grousset. Dans une lettre du 29 août 1878, Hetzel écrit à Verne au sujet d'un retard :

En somme, vous êtes en retard de deux volumes sur ceux que nous devrions avoir. En vous fournissant *L'Héritage de L'Angevol* qui, tout en participant bien de votre œuvre, y apporterait aussi une note un peu nouvelle, nous diminuerons de moitié cette brèche. Et si l'autre ouvrage après celui-là pouvait aller, ce dont pour ma part je doute bien moins encore que pour le *Langévol*, la brèche serait fermée au complet, et peut-être ce je ne sais quoi qui serait un peu bâti ne ferait-il pas mal dans le paysage. [...] Cette ou ces deux affaires, de l'abbé d'une part, celle de M. Marcel de l'autre, vous montrent bien que je fais de mon mieux pour avoir à y arriver sans surcroît de charge pour vous ³⁶.

Selon cette lettre, les deux manuscrits de Grousset – « l'autre ouvrage » étant clairement *Scènes de la vie de collègue en Angleterre* – sont effectivement pour Hetzel des occasions de remplacer les deux volumes manquants de Verne. Cette proposition était donc une main tendue de la part d'Hetzel, qui permettait à Verne d'avancer comme prévu dans le contrat. L'éditeur fait également référence à « M. Marcel », un autre écrivain dont les manuscrits sont achetés et réécrits, et dont nous parlons dans le dernier sous-chapitre, qui serait également un moyen d'y arriver « sans surcroît de charge pour [Verne] ».

Comme évoqué dans la première partie de notre étude, Verne avait en effet signé un contrat éditorial fort avec Hetzel, qui l'obligeait à rendre deux titres par an. Grousset, pour sa part, était en manque de ressources et ainsi disposé à céder son manuscrit. Depuis le début, la relation triangulaire des deux auteurs et de l'éditeur coïncide avec les aspects de la littérature industrielle : le rythme de publication défini par des contrats forts et les revenus stables que ceci permettrait.

Simone Vierende cite dans son article le contrat dans lequel Grousset cède ses droits d'auteur du manuscrit de *L'Héritage de L'Angevol* : « Cet écrivain devra accepter de mettre le livre en état de paraître à ses risques et périls, sous son seul nom et sans que celui de l'auteur primitif de l'œuvre à refaire puisse jamais avoir à y paraître sous un titre quelconque. Cet

³⁶ *Ibid.*, p. 286

écrivain pourra être M. Jules Verne auquel M. Hetzel pense à offrir ce travail de préférence à tout autre³⁷». Ce contrat, avec les lettres d'Hetzel où celui-ci parle de sa volonté d'aider Verne à rattraper son retard, montre une évidente hiérarchie entre les trois protagonistes : les textes de Grousset sont utilisés pour faciliter le travail au rythme rapide de Verne, sans vraiment donner d'importance à la singularité de l'ouvrage et à son auteur original. Dans ces lettres, importantes du point de vue de notre sujet, se trouve également, à notre avis, l'explication d'Hetzel concernant la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud* : avoir un livre de « Jules Verne », vite et de manière efficace, sans trop charger l'écrivain. Un contrat similaire sera signé plus tard pour *L'Étoile du Sud*. Grousset vend son manuscrit à Hetzel encore une fois, et à partir de ce moment-là, n'a plus rien à voir avec l'édition de son propre roman.

B - Prise en charge du manuscrit et organisation d'une relation inégale : *L'Étoile du Sud*

1. La hiérarchie entre les trois hommes

Outre le pseudonymat, l'auctorialité de Grousset se définit donc par la double paternité partagée avec Jules Verne, qui lui est imposée par Hetzel. En effet, on ne peut pas caractériser la relation entre Grousset et Verne de collaboration, car ils n'ont jamais vraiment travaillé ensemble ; Grousset vend ses deux manuscrits à Hetzel, qui continue le travail avec Verne, en coupant le lien avec l'auteur initial. Dans ce sous-chapitre, nous allons appliquer le contexte de la hiérarchie auctoriale sur la prise en charge du manuscrit de *L'Étoile du Sud*, dans l'objectif d'approfondir l'analyse des positions actoriales et éditoriales.

Paschal Grousset envoie le manuscrit intitulé *L'Étoile du Sud – Au pays des diamants* à Hetzel en février 1881. Dans une lettre à l'éditeur qui date du mars 1881, l'auteur répond à sa critique du texte. L'éditeur se questionne sur la froideur de l'histoire d'amour, la supériorité d'Alison sur son milieu, et propose aussi que celle-ci soit élevée en France ; Grousset y répond en expliquant ces choix et ajoute à la fin : « Puisque vous ne pouvez pas annoter mon manuscrit, vous me communiquerez vos observations de vive voix, l'été prochain, et je ferai de mon mieux pour les utiliser³⁸ ». La lettre laisserait entendre que Grousset voit une possibilité de

³⁷ Simone VIERNE, « L'authenticité de quelques œuvres de Jules Verne », *Annales de Bretagne*, Tome 73, n° 3 (1966), p. 454

³⁸ Xavier NOËL, « Le manuscrit de *L'Étoile du Sud* par Philippe Daryl (Paschal Grousset) », *op. cit.*, p. 30

publication s'il modifie les choses critiquées par Hetzel dans le manuscrit. On ne sait pas si un échange de vive voix au sujet d'améliorations à effectuer a eu lieu au cours de l'année³⁹, mais comme nous le savons, Hetzel ne poursuit pas la collaboration au sujet de *L'Étoile du Sud* avec Grousset. L'ouverture vers une modification du manuscrit ne suffit pas à l'éditeur. Contre son gré, la position de l'auteur initial est donc celle d'un fournisseur de matériel pour un autre écrivain, un co-auteur qui n'est pas reconnu comme tel et qui est, après avoir rempli ce rôle de fournisseur, exclu du processus de l'édition du roman.

Hetzel achète le manuscrit en 1883 – deux ans après l'envoi du manuscrit par Grousset –, Jules Verne commence à travailler dessus l'été de la même année, et le roman sera publié dans le *Magasin* au format feuilleton à partir du 1^{er} janvier 1884, jusqu'au 15 décembre de la même année. La correspondance entre Hetzel et Jules Verne montre que ce dernier avait envoyé les premiers chapitres réécrits du roman le 6 juillet 1883. Ce jour-là, Verne écrit à Hetzel : « J'ai envoyé aujourd'hui les premiers chapitres de *L'Étoile du Sud*. [...] Ce sera un gros travail, mais il ne me déplaît pas, et je tiens à prolonger jusqu'au bout l'affaire du faux diamant artificiel. L'intérêt y gagnera beaucoup. Cela change toute l'action, cela fait disparaître des invraisemblances, et ça sera mieux ⁴⁰ ». Cet envoi s'effectue à peine 6 mois avant la publication. Une deuxième portion fut envoyée seulement 4 jours plus tard, le 10 juillet. La pression du temps est évidente. De plus, dans ces deux lettres, Jules Verne prie l'éditeur de faire composer « le plus vite possible en placards ⁴¹ », et dans la seconde lettre, l'écrivain dit : « Ah ! Quel coup de collier je viens de donner là ! Mais, ça ira, je pense, et l'intérêt sera bien plus logique et accentué ⁴² ». Dans la réponse d'Hetzel du 11 juillet, l'éditeur ajoute : « [...] je suis content de voir que vous êtes en plein travail. Ne vous préoccupez pas de raccourcir et ne sacrifiez rien de ce qui peut vous paraître intéressant et bon à garder ⁴³ ». Deux jours plus tard, le 13 juillet, Hetzel écrit à Verne : « Je comprends très bien qu'il vaut mieux que ce travail ne languisse pas pour vous et que vous puissiez vous en débarrasser promptement. Battez le fer pendant qu'il est chaud, vous avez raison⁴⁴ ».

Mis à part le rythme rapide de travail, les lettres de Verne et Hetzel parlent des corrections à effectuer. Une attention particulière est prêtée au sujet du passage de l'enlèvement de deux personnages en l'air dans un filet par un groupe d'oiseaux ; pour tous les deux, cela

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Olivier DUMAS et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op.cit.*, p. 182

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* p. 183

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 186

paraît invraisemblable. Hetzel le compare à une blague ; Verne dit qu'il ne sert à rien. Un autre sujet de discussion est l'affaire du diamant avalé par une autruche, dont Verne remet également la vraisemblance en question. Hetzel dit qu'il faudrait trouver une explication plausible pour expliquer pourquoi la pierre n'est pas digérée par l'oiseau. (Dumas et al., 2002, 184-186.)

Verne remplit donc la fonction de réécriture du manuscrit, caractérisée par une pression temporelle. Les expressions utilisées par Hetzel sont importantes à noter. Il vaut mieux « se débarrasser » du manuscrit, et « battre le fer pendant qu'il est chaud ». De ce fait, *L'Étoile du Sud* paraît un projet industriel qui a un fournisseur du texte, un employé de projet et correcteur contractuel avec une date limite approchante, et un chef de projet. Tous trois sont dans une relation triangulaire hiérarchisée dans cet ordre.

2. Raisons économiques

En somme, les raisons expliquées ci-dessus donnent l'impression que *L'Étoile du Sud*, et d'autres livres, dont l'auctorialité est partagée entre Verne et Grousset comme un projet littéraire industriel, est largement défini par les raisons économiques. L'industrialisation de la littérature est visible dans le rythme de travail rapide des romans populaires et sériels, défini par des contrats éditoriaux forts. Ce que révèle la correspondance entre Hetzel et Verne, c'est que l'éditeur cherchait à faciliter justement la charge du travail de l'écrivain, vu le contrat qui obligeait Verne à publier deux titres par an, et le fait que l'écrivain avait de temps en temps du mal à atteindre cet objectif.

Il nous semble que c'est ce côté économique et industriel de la littérature qui joue le rôle le plus important dans le choix d'Hetzel de privilégier la pluri-auctorialité pour *L'Étoile du Sud*. Il s'agissait là d'une occasion de publier un titre sous le nom de Jules Verne, dans la série des *Voyages extraordinaires*, en modifiant seulement le manuscrit de Grousset et en rendant le processus de production plus efficace. Il ne faut pas non plus oublier que le nom « Jules Verne » était un nom rentable et ainsi sans risque pour l'éditeur, ce qui ne serait pas forcément le cas pour Grousset, un tout nouvel auteur de romans d'aventures.

La position auctoriale des deux écrivains, dans le contexte de *L'Étoile du Sud*, est liée au côté économique et industriel de la littérature : Verne était un employé rémunéré sous contrat et Grousset était obligé d'accepter la cessation de son manuscrit pour des raisons financières. Dans le dernier chapitre de notre étude, nous allons tenter de savoir si le côté industriel se voit à travers les changements du manuscrit.

2. Hetzel, le chef de projet et le délégué du travail

En plus de Grousset et Verne, il nous semble encore nécessaire d'examiner la position auctoriale d'Hetzel, l'éditeur industriel. Auparavant, nous avons effectivement conclu qu'il était un éditeur industriel, un chef de projet tout puissant et le « patron » de Jules Verne. Comme nous l'avons vu dans les sous-parties précédentes, tel en est le cas également pour *L'Étoile du Sud*. La hiérarchie qui était déjà en place entre Verne et Hetzel s'élargit jusqu'à Paschal Grousset, qui se trouve dans une position inférieure par le fait d'être un écrivain débutant en manque de ressources sans une réputation comme celle de Verne. Auparavant, nous avons également évoqué le rythme de travail rapide, le souci de la réception et de l'approbation parentale comme étant des raisons d'interventions dans le travail de l'écrivain. Mais peut-on justifier la décision d'Hetzel de confier le manuscrit de Grousset à Verne pour les exigences de la littérature industrielle ?

Matthieu Letourneux écrit que « dans les collections populaires [...] la tendance à intervenir sur les œuvres se systématisait chez l'éditeur⁴⁵ ». Letourneux cite des exemples plus récents que notre corpus, mais ils démontrent pourtant comment en plus des interventions, ou même de la censure au niveau du texte, l'éditeur d'une collection populaire pourrait également prendre la liberté de décider de la réécriture, des coupures et du remaniement des manuscrits, quelquefois effectués même par des auteurs professionnels. De tels écrivains pouvaient être par exemple Maurice Mario et Arthur Bernède chez Tallandier qui, dans l'entre-deux-guerres, s'occupait de ce type de tâches au sein de la maison d'édition. De la même façon, la série des Fantômas fut modifiée, réécrite et modernisée par Michel Chrestien, auquel le projet avait été confié par l'éditeur Robert Laffont en 1961. En modifiant les versions originales des livres, les éditeurs cherchaient à changer ce qu'ils jugeaient vieillot, ou autrement mal adapté pour leurs lecteurs. Selon Letourneux, il est justement question d'adaptation. On adapte un livre à un format, un pays, une époque, un genre, ou bien pour le faire correspondre au nouveau goût du public : dans les rééditions tardives de Louis Bousсенard ou d'Emilio Salgari, écrivains contemporains de Jules Verne, les descriptions scientifiques sont enlevées, ce qui est un exemple parlant de suspension du rôle éducatif des romans d'aventures. (Letourneux 2017, 165.)

⁴⁵ LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, op., cit, 164-165

La situation de *L'Étoile du Sud* ressemble à ces exemples : un manuscrit est confié à un écrivain professionnel, qui l'adapte dans une collection et dans un cadre défini pour la plupart par l'éditeur. Afin d'adapter un ouvrage dans un ensemble plus large, l'auteur est donc obligé de se soumettre à l'éditeur. Letourneux remarque qu'une partielle perte de liberté d'auteur fait partie de la pratique sérielle :

Une part de l'autorité de l'œuvre est donc retirée à l'auteur au profit de l'éditeur. Quand l'unité d'une œuvre longue est décomposée en un ensemble de volumes indépendants, quand des romans sont abrégés ou réécrits pour répondre aux exigences de nouvelles collections, quand on impose à l'auteur de les retravailler, ou quand on demande à un tiers de s'en charger, à chaque fois, l'éditeur superpose des logiques sérielles qui l'emportent sur la spécificité de l'œuvre. Si le poids de l'éditeur est accru au détriment de l'auteur, pour ce dernier, jouer le jeu de la collection, c'est accepter de s'inscrire dans une pratique sérielle. C'est donc penser son œuvre en partie comme une variation autour d'un corpus de textes antérieurs qui lui sert de référent⁴⁶.

Letourneux remarque également que, la plupart du temps, les éditeurs « [...] ne cherchent guère à innover ou à explorer des formats et des genres originaux. Ils se contentent plutôt de suivre les succès du moment ⁴⁷ ». Ceci ne s'applique pas tout à fait à Hetzel, car il est bien évident que les romans qu'il crée avec Verne sont innovants et participent à la création d'un nouveau genre. Comme nous l'avons déjà constaté dans le chapitre précédent, on ne peut pourtant pas nier l'importance du succès pour Hetzel. Il nous semble clair qu'également dans les cas de *L'Héritage de L'Angevol*, *L'Épave de Cynthia* et de *L'Étoile du Sud*, l'éditeur s'appuyait sur la popularité solide des *Voyages extraordinaires* et Jules Verne au marché littéraire. L'individualité de Grousset et de son manuscrit n'est pas priorisée quand il s'agit de rendre plus efficace ou rattraper un retard d'un auteur connu. Ainsi, la singularité de l'ouvrage est sacrifiée pour l'unité sérielle et l'objectif du succès. On pourrait donc dire que *L'Étoile du Sud* a été adapté dans *Les Voyages extraordinaires* par la réécriture ; une décision imposée par l'éditeur, mais qui s'explique jusqu'à une certaine mesure par des logiques sérielles et les exigences de la littérature populaire (et industrielle).

⁴⁶ *Ibid.* p. 166

⁴⁷ *Ibid.* p. 167

C. La pluri-auctorialité, une pratique de la littérature industrielle ? D'autres exemples

Après avoir analysé la pluri-auctorialité des ouvrages co-écrits avec Grousset dans le contexte de l'industrialisme au sein de la maison d'édition Hetzel, nous voudrions comparer ces remarques aux autres exemples de pluri-auctorialité, soit dans *Les Voyages extraordinaires*, soit ailleurs dans le milieu littéraire du 19^e siècle. Existe-il d'autres exemples ? Ceci dans le but de voir dans quelle mesure utiliser plusieurs auteurs dans la création d'un seul ouvrage était une pratique courante et de nous interroger sur le lien éventuel avec l'industrialisation de la littérature.

1. L'achat et la réécriture du manuscrit de Gabriel Marcel par Hetzel/Verne

Dans la liste des collaborateurs de l'œuvre de Jules Verne – en plus du père et du fils Hetzel et de Michel Verne – nous pouvons ajouter Gabriel Marcel (1844-1909), géographe et bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. Marcel collabore avec Verne et Hetzel tout d'abord dans *Découverte de la terre : Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs* (1870-1880), un ouvrage de 3 volumes qui vulgarise les découvertes et les voyages des explorateurs et des navigateurs les plus connus de l'histoire. Ensuite, en 1877, Hetzel demande à Marcel d'écrire un autre ouvrage du même type, qui n'est pourtant jamais publié : *La Conquête économique et scientifique du globe* décrit les conquêtes des continents d'Amérique ainsi que de l'Australie et des régions polaires. (Dumas et al., 2001, 197-198.) Marcel écrit également pour Verne un récit historique, *Les Révoltés de la « Bounty »*, qui paraît en août 1879 (Dumas et al., 2002, 25). Les contrats qui sont établis entre Hetzel, Verne et Marcel au sujet de ces deux ouvrages⁴⁸ sont intéressants à examiner car ils révèlent une autre relation triangulaire de plusieurs auteurs qui ressemble à celle d'Hetzel, Verne et Grousset.

Ce que l'on remarque au sujet de ces contrats, du point de vue de la littérature industrielle en particulier, c'est le rythme rapide d'écriture que le contrat demande à Marcel ; dans une période d'un peu moins de deux ans – du 15 janvier 1878 au 15 décembre 1879 – il était censé fournir à Hetzel cinq volumes entiers et le complément du premier volume déjà commencé au moment de la signature des contrats. Deuxièmement, les premiers contrats indiquent que Marcel était rémunéré une somme forfaitaire de 1500 francs par volume, alors que

⁴⁸ Nous utilisons ici la reproduction des contrats entre Hetzel, Verne et Marcel dans Olivier DUMAS et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op. cit.*, p. 369-377.

Verne gagnait 5000 francs par volume. Pour la révision de *La Conquête scientifique et économique du globe*, 750 francs sont soustraits « pour sa participation à moitié au travail de M. G. Marcel », donc 4250 francs par volume. (Dumas et al., 2002, 369-375.) La différence entre les rémunérations des deux auteurs semble très grande, surtout en s'appuyant sur le fait que c'est Marcel qui est l'auteur initial et que Verne semble seulement modifier son manuscrit.

Dernièrement, il est évidemment intéressant de noter le fait que Paschal Grousset n'est donc pas le premier dont Verne « reverra, modifiera et fera le sien ⁴⁹ » le manuscrit. Dans les quatre contrats de 1877 à 1880, concernant Gabriel Marcel, en plus de l'article permettant à Hetzel et Verne de modifier les manuscrits, on trouve un autre article qui annonce que la propriété « pleine et entière ⁵⁰ » appartiendra à Hetzel. Utiliser les manuscrits d'autres auteurs, se les approprier et les modifier était déjà jusqu'à une certaine mesure une pratique courante chez Hetzel et Verne. Il existe pourtant des différences dans les positions auctoriales de Marcel et Grousset : ce dernier était romancier de livres de jeunesse et cherchait à se faire publier chez Hetzel, le géographe n'ayant pas de telle ambition en dehors des livres historiques et des cartographies. Deuxièmement, le pseudonyme de Grousset n'apparaît nulle part dans le livre publié ; Gabriel Marcel est remercié dans l'avertissement de *Découverte de la terre*, comme il est précisé dans l'article 7 du contrat ⁵¹. Pourtant, ce dernier n'est pas clairement reconnu comme un co-auteur, mais plutôt comme une aide pour Jules Verne, qui écrit :

[...] j'ai appelé à mon aide un homme que je considère à bon droit comme un des géographes les plus compétents de notre époque : M. GABRIEL MARCEL, attaché à la Bibliothèque nationale. Grâce à sa connaissance de quelques langues étrangères qui me sont inconnues, nous avons pu remonter aux sources mêmes et ne rien emprunter qu'à des documents absolument originaux. Nos lecteurs feront donc au concours de M. Marcel la part à laquelle il a droit dans cet ouvrage, qui mettra en lumière ce qu'ont été tous les grands voyageurs, depuis Hannon et Hérodote jusqu'à Livingstone et Stanley ⁵².

Gabriel Marcel doit donc se contenter de ce remerciement ; l'ouvrage est publié sous le seul nom de Jules Verne. Plus reconnaissant que de cacher l'identité de l'auteur original, Marcel partage toutefois avec Grousset la position d'un co-auteur qui n'est pas reconnu comme tel par Hetzel et Verne. En effet, ces deux auteurs inconnus sont, en 1879, publiés en même temps, et partagent donc un espace littéraire commun : le 18 septembre, le récit *Les révoltés de la*

⁴⁹ *Ibid.* p. 371

⁵⁰ *Ibid.* p. 370

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Jules VERNE, *Découverte de la terre : Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs*, J. Hetzel & C^{ie}, 1878, consulté sur BnF Gallica.

« *Bounty* », écrit par Gabriel Marcel, est publié avec *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, de Grousset, in-18 (Dumas et al., 2002, 13, 25). Cette publication binôme est un curieux partage de l'espace littéraire entre trois auteurs dont deux masqués derrière le nom de « Jules Verne » sur la couverture.

De plus, ce qui nous paraît également curieux, c'est le fait que Grousset et Marcel soient tous les deux cibles de lourdes critiques sur ce qui, pour Hetzel et Verne, est un manque de compétences littéraires supposé. Au sujet de Grousset, Verne écrit dans une lettre de 1878 qu'il « partage les vues » d'Hetzel en disant : « L'auteur n'est pas romancier ⁵³ ». Quant à Marcel, Verne écrit en 1879 : « Il est vraiment impossible de plus mal écrire que Marcel. [...] je corrige une première fois pour le sujet, en placards, une seconde fois pour le style, en pages ; cela avec le plus grand soin ⁵⁴ ». Ce sont des critiques curieuses vu le fait qu'après un certain temps, tous les deux poursuivent l'écriture de manuscrits qui nécessitent que très peu de modifications de la part de Verne – pour Grousset, cela sera *L'Épave du Cynthia*, et pour Marcel, *La Conquête économique et scientifique du globe*.

2. Hetzel et les exemples d'autres éditeurs

Nous avons donc pu déterminer auparavant que lors du développement de la littérature industrielle, populaire et sérielle au 19^e siècle se développait également l'éditeur industriel, cette notion étant importante pour notre étude sur la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud* à travers le chef de projet Hetzel. L'éditeur doit-il par conséquent être considéré comme un co-auteur dans la production vernienne et ainsi, dans le roman de notre étude, en plus de Grousset ?

La question de l'auctorialité d'Hetzel a été abordée par Masataki Ishibashi dans sa thèse : selon lui, le « système » qu'Hetzel met en place pour *Les Voyages extraordinaires*, et qui demande de fortes interventions de la part de l'éditeur, serait « [...] un aboutissement logique des conditions dans lesquelles plusieurs "libraires" commencent à se considérer comme "éditeurs" dans les années 1830, époque où Hetzel entre dans le monde de l'édition », mais que « cette collaboration auteur-éditeur ne marche qu'à condition de ne pas reconnaître Hetzel

⁵³ VIERNE, Simone, *op. cit.*, p. 457

⁵⁴ DUMAS, Olivier et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op. cit.*, p. 40

comme co-auteur ». En effet, en théorie, la collaboration d'Hetzel et de Verne ne peut pas être caractérisée comme telle, car :

Si l'éditeur à qui on reproche d'avoir exploité son auteur avait été promu à cette position, il aurait dû partager les bénéfices par moitié avec Verne et tout le dispositif éditorial se serait alors écroulé. Bref, nous n'aurions pas les Voyages extraordinaires tels que nous les connaissons aujourd'hui. Ainsi le « système » se charge de réaliser ce double paradoxe : plus Verne s'annihile comme auteur en acceptant largement les interventions de l'éditeur, plus il devient auteur ; plus Hetzel intervient comme auteur, plus il dévient éditeur⁵⁵.

Nous utilisons cette analyse d'Ishibashi comme une introduction à notre propre hypothèse. Comment donc caractériser le rôle d'Hetzel, qui intervient et impose des choses à ses écrivains, mais au sujet duquel le terme « co-auteur » n'est pourtant pas le plus approprié ? Une option, à notre avis, est justement de souligner la façon dont l'industrialisation de la littérature définissait de nouveau les rôles d'éditeur et d'écrivain. L'auteur industriel est soumis à son éditeur, et l'éditeur industriel intervient sur le travail de l'écrivain afin de faire correspondre au mieux les publications à ce qu'attend le public. L'éditeur industriel est donc un contributeur et un chef de projet ; Hetzel serait donc un des trois « auteurs » de *L'Étoile du Sud* et d'autres livres de Verne, non pas en tant que co-auteur, mais à travers son auctorialité éditoriale industrielle, qui se définit par la « toute-puissance » et les interventions sur le travail des écrivains. La pluri-auctorialité serait donc dans un sens une pratique industrielle.

Puisqu'il nous paraît raisonnable de considérer Hetzel comme faisant partie des auteurs des *Voyages extraordinaires* – non pas en tant qu'un véritable auteur, mais à travers l'auctorialité éditoriale industrielle – il nous semble important d'évoquer d'autres exemples concernant de tels éditeurs. Hetzel était-il le seul éditeur à incarner le rôle d'un chef tout-puissant en haut de la hiérarchie par rapport aux écrivains ? En cherchant, il paraîtrait vite que non.

Louis Hachette (1800-1864) est un autre exemple évident d'éditeur industriel, le fondateur de la maison d'édition Librairie Hachette et C^{ie} et un des éditeurs qui ait le plus réussi du siècle. Innovateur industriel, Hachette démarre la Bibliothèque des chemins de fer qui se vend dans les gares, ciblant ainsi un public particulier, les voyageurs. (Parinet 2007, 791, 799.) Il se procure également un droit exclusif de traduire toute l'œuvre de Charles Dickens en français en négociant avec l'auteur lui-même, créant en même temps une marque, la Bibliothèque des

⁵⁵ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial, Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*. Thèse de l'Université Paris VIII, 2007, p. 9

meilleurs romans étrangers, ce qui « manifeste une forme de tournant industriel dans l'histoire de la traduction, bien ajusté à la mutation de la maison Hachette vers le capitalisme d'édition⁵⁶ ».

En ce qui concerne les relations écrivain-éditeur et employé de librairie-éditeur, l'auteur de la biographie d'Hachette, Jean-Yves Mollier, écrit que l'éditeur était « un patron exigeant » : il insistait pour garder ses magasins ouverts le dimanche, évidemment pour des raisons financières. De plus, ce dont témoigne un tableau rassemblant 1450 personnes ayant travaillé au sein de la maison d'édition et leur temps passé au service d'Hachette, les conditions de travail étaient dures : selon la liste, la grande majorité « [a] tenu une année⁵⁷ ». Mollier écrit que les employés étaient « soumis à des chefs qui entendaient tout voir, tout savoir et tout contrôler⁵⁸ ». Les exigences industrielles se manifestaient également dans ce qui était imposé aux écrivains. Prenons l'exemple de Victor Hugo : selon Mollier, pour le mécontentement d'Hugo, Hachette refusait de proposer un prix approprié pour l'édition des *Misérables*. L'écrivain-poète restera pourtant courtois et « se contenta-t-il de rappeler leur ladrerie, qui les avait privés de la gloire immortelle d'avoir été les éditeurs de son roman le plus célèbre. » Mollier ajoute, en faisant référence aux intérêts économiques des éditeurs industriels, que « Sans doute pensait-il [Hugo] également que leur peur panique de déplaire au pouvoir et de risquer une saisie policière, toujours nuisible aux intérêts financiers d'une entreprise de librairie, les avait amenés à se montrer prudents dans cette négociation [...] ⁵⁹ ».

Ce qui nous paraît particulièrement important dans les remarques de Mollier réside dans le fait qu'il souligne que les éditeurs de la fin du 19^e siècle ressemblaient à des entrepreneurs et géraient les maisons d'éditions comme des entreprises. Avec l'industrialisation de la littérature, comme dans d'autres domaines, les questions économiques, le coût et l'efficacité de production ainsi que le besoin de plaire au public, deviennent non seulement plus importantes mais essentielles. L'entrepreneur – donc l'éditeur d'une maison d'édition – était obligé de considérer de plus en plus comment produire plus de livres avec moins d'effort et d'argent, en plus de penser à son lectorat et comment lui plaire, parfois au détriment de l'écrivain et de son individualité. À ce sujet-là, Mollier ajoute qu'effectivement, Hachette et son « mercantilisme » n'était pas apprécié par beaucoup d'écrivains contemporains, mais que c'était le même cas pour plusieurs autres éditeurs-entrepreneurs : « Comme on le voit, pas plus que Michel Lévy ou

⁵⁶ Frédéric WEINNMANN et Blaise WILFERT-PORTAL, « Le "traité Lorain" : traduction littéraire et naissance du capitalisme d'édition au milieu du XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 55 (février 2017), p. 162

⁵⁷ Jean-Yves MOLLIER, *Louis Hachette*, Fayard, 1999, p. 276

⁵⁸ *Ibid.*, p. 277

⁵⁹ *Ibid.*, p. 403

Pierre-Jules Hetzel au XIX^e siècle, Gaston Gallimard ou Bernard Grasset au suivant, les contemporains ne furent unanimes dans leur jugement à l'égard d'un entrepreneur dont la réussite n'aurait pu s'expliquer sans une certaine complaisance envers les modes et les habitudes du temps ⁶⁰».

3. La pluri-auctorialité pratiquée par d'autres auteurs : le cas d'Alexandre Dumas père et Auguste Maquet

Un des cas les plus polémiques du monde littéraire au cours du 19^e siècle fut la dispute entre Alexandre Dumas (1802-1870) et Auguste Maquet (1813-1888), un romancier et dramaturge. Le désaccord entre les deux hommes de lettres concernait leur collaboration dans certains ouvrages signés du seul nom de Dumas.

Ressemblant à ce que Paschal Grousset éprouve une quarantaine d'années plus tard, Maquet est également confronté à la pluri-auctorialité imposée au motif commercial. En 1836, quand il propose un drame intitulé *Un Soir de carnaval* au théâtre Saint-Antoine, le directeur lui répond que Maquet n'est pas « un nom », mais qu'il pouvait faire retoucher son manuscrit par l'un des carcassiers, « qui acceptent la collaboration de jeunes peu gourmands sur leurs droits ». Bernard Fillaire fait le lien avec les éditeurs en écrivant : « Les directeurs de théâtre et les éditeurs jouent ainsi les rabatteurs ⁶¹ ». Il en est de même des tentatives pour faire publier son roman historique *Le Bonhomme Buvat ou La conspiration de Cellamare* un an plus tard en 1837. Le responsable des pages culturelles de *La Presse* rejette le manuscrit en répondant à Maquet qu'il n'est pas « un nom ». (Fillaire 2002, 24-25.) Il est encore question de l'importance de la « marque » d'auteur.

La collaboration pour laquelle Maquet est principalement connu commence par Gérard de Nerval, qui lui propose de faire réécrire *Un Soir au carnaval* par Alexandre Dumas. Gérard de Nerval avait lui-même écrit, par manque d'argent, *L'Alchimiste* pour Dumas. Nerval, en jugeant que la pièce de Maquet n'était pas complètement réussie, proposait désormais à Maquet de faire réécrire sa pièce par Dumas. Ce dernier accepta, et la pièce de Maquet deviendra *Bathilde* sous la plume de Dumas, qui ne la signe pourtant pas. Plus tard, en 1841, l'écrivain redevable propose à Dumas son roman historique *Le Bonhomme Buvat*, initialement rejeté par

⁶⁰ *Ibid.*, p. 407

⁶¹ Bernard FILLAIRE, *Alexandre Dumas, Auguste Maquet et associés*, Bartillat, 2010, p. 24

La Presse. Le roman remanié par Dumas est publié, sous son seul nom, dans *Le Siècle* en format feuilleton, sous le titre de *Chevalier d'Harmental*. En 1844, Maquet cède à Dumas l'aventure historique qui deviendra *Les Trois mousquetaires*. Il résultera de cette collaboration littéraire plusieurs œuvres célèbres. (Hersent 2013 ; Fillaire 2002, 32, 35.)

Les problèmes judiciaires commencent en 1845 quand Eugène de Mirecourt publie un pamphlet intitulé « Fabrique de romans maison Alexandre Dumas et C^{ie} », dans lequel il critiquait les pratiques industrielles de l'écrivain et mettait en question la paternité des œuvres de Dumas. Maquet et Dumas portent tous les deux plaintes, et Maquet commence ensuite à chercher la rémunération et la reconnaissance que Dumas lui devait. Ce dernier admettrait qu'il n'était pas le seul auteur des pièces de théâtres adaptées des romans, mais ne recule pas au sujet des œuvres romanesques, essayant de taire les accusations. Maquet ne se contentera pas de ce compromis et au cours des vingt années qui suivent, essaye de récupérer la somme impayée encore plusieurs fois. Une dernière tentative de conciliation de la part de Dumas se termine également en affrontement en 1868. La tentative de rendre publique l'affaire et faire reconnaître à Dumas la pluri-auctorialité de certains de ses romans ayant échoué, Auguste Maquet protesta de manière discrète. Un exemplaire unique qui se trouvait dans sa bibliothèque portait les deux noms : « *Les trois mousquetaires* par A. Dumas et A. Maquet ». (Hersent 2013.)

Il existe plusieurs similarités entre Grousset et Maquet : tous les deux cédèrent plusieurs manuscrits à un écrivain connu, qui les remanie et les publie sous son seul nom. Ceci est fait, dans les deux cas, sous pression en quelque sorte : pour Grousset, c'est la précarité en exil, et pour Maquet, un sentiment d'avoir des « dettes » envers Dumas pour l'assistance au début de sa carrière littéraire. En même temps, comme pour Paschal Grousset, l'argent est une question importante dans les débuts du métier d'écrivain pour Maquet. « Je vais demander à la littérature ce que l'Université me refuse : gloire et profit ⁶² », écrit-il en 1832, après avoir échoué à l'agrégation. Finalement, tous les deux regrettent le fait de ne pas avoir été reconnus comme co-auteurs, et trouvent qu'ils n'ont pas été rémunérés correctement. Grousset échange plusieurs lettres animées avec Hetzel fils en 1888, deux ans après la mort de Pierre-Jules Hetzel, au sujet de la révision des traités et d'une compensation pour avoir cédé les manuscrits de *L'Héritage de Langévol* et de *L'Étoile du Sud*. Le 29 janvier 1888, Grousset écrit à Louis-Jules Hetzel : « Il faut ou porter le différend devant les juges, ou le régler nous-mêmes par un arrangement

⁶² Natalie HERSENT, « Auguste Maquet, écrivain et collaborateur d'Alexandre Dumas », BnF Gallica – Le Blog Gallica, le 3 décembre 2013, consulté le 28 septembre 2021.

définitif⁶³». Hetzel père ayant apparemment impliqué la possibilité d'une éventuelle compensation, Grousset le demande sèchement au fils de l'éditeur – en le menaçant même de rendre publiques les lettres qu'il a reçues d'Hetzel. Louis-Jules Hetzel n'accepte pas cette demande de Grousset, en s'appuyant sur une lettre de son père qui explique que Grousset « se fait des illusions sur la vente de ses livres ». (Noël 2010, 241-243.) Dans ces lettres, il est question d'argent et d'un traité qui n'a pas été correctement appliqué selon Grousset, mais probablement aussi d'une rancune, d'une reconnaissance manquante, qui serait le résultat d'avoir cédé deux de ses manuscrits à un autre écrivain, sans avoir été reconnu comme l'auteur initial.

Dans plusieurs articles, Maquet est caractérisé comme le prête-plume de Dumas. N'en serait-il pas de même pour Grousset ? Nelly Kabac le caractérise comme tel⁶⁴, mais Xavier Noël refuse la désignation, « tout simplement parce que la relation entre les deux auteurs n'est pas celle-ci⁶⁵ ». En effet, Grousset n'écrivait pas dans le but de céder certains de ses manuscrits à Verne, ce qui est le cas au début de la collaboration entre Dumas et Maquet, ce qui rend le terme « prête-plume » contestable. Pourtant, ce dernier se trouve souvent caractérisé comme tel. Nous souhaitons noter qu'une notion en particulier paraît importante dans la définition de « prête-plume » : le plein consentement. Un écrivain en manque de ressources financières ou au début de carrière, en face d'un auteur ou d'une maison d'édition célèbre, se trouve dans une position difficile, et ne pourra pas toujours agir comme il le souhaiterait. En effet, ne serait-il pas plus pertinent de parler plutôt de différents phénomènes de pluri-auctorialité que de prête-plumes ? Comme nous l'avons vu dans ce sous-chapitre et dans le cas de *L'Étoile du Sud* en général, la pluri-auctorialité prend autant de formes qu'il y a d'œuvres de la main de plusieurs auteurs. Dans le cas de Grousset et de Maquet, un terme comme « pluri-auctorialité à des fins industrielles » serait peut-être plus approprié.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné la pluri-auctorialité autour de *L'Étoile du Sud* à partir de différents points. Nous avons évoqué l'exil de Grousset, son manque de ressources et

⁶³ Xavier NOËL, *Paschal Grousset – de la Commune de Paris à la Chambre des députés, de Jules Verne à l'olympisme*, *op.cit.* p. 240

⁶⁴ Nelly KABAC, « André Laurie, un écrivain dans la lignée de Jules Verne », Hypothèses : Interfaces/Fonds Anciens BU Lyon, le 24 février 2020, consulté le 16 mai 2020.

⁶⁵ Xavier NOËL et Agnès MARCETTEAU : *L'Étoile du Sud, où l'histoire d'un manuscrit extraordinaire* [Audio], Utopiales 2014, Éditions ActusF, consulté le 20 mai 2020.

la collaboration littéraire qu'il généra avec ses sœurs afin d'arriver au bout de ses multiples travaux littéraires. L'exemple de Gabriel Marcel montre que Grousset n'est pas le seul auteur qui partage la paternité de quelques œuvres avec Jules Verne. Nous avons également conclu qu'Hetzel est une figure d'auctorialité, non pas en tant qu'auteur, mais à travers l'auctorialité éditoriale industrielle. Il n'est pas le seul éditeur à posséder cet esprit industriel : les éditeurs de maisons d'édition majeures du 19^e siècle étaient en premier lieu des « entrepreneurs », comme l'écrit Mollier. Les exemples de pluri-auctorialité au début de l'ère industrielle de la littérature sont assez nombreux, et plusieurs écrivains utilisaient des « prête-plumes ». Ici, nous avons évoqué le cas de Dumas père qui montre que la pluri-auctorialité paraît être surtout caractéristique de la littérature industrielle et sérielle – de la littérature où la quantité est importante.

Pour *L'Étoile du Sud*, cela veut évidemment dire que la hiérarchie qui se met en place est liée à la littérature industrielle ; Grousset, en manque de ressources et avec la volonté de gagner sa vie avec la littérature (et qui, lui-même, fait appel à la pluri-auctorialité en collaborant avec ses sœurs), se sent obligé de se soumettre à Hetzel et de céder ses premiers manuscrits. Jules Verne, comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, est obligé de son côté de produire un certain nombre d'ouvrages par an, et de travailler sous la direction de son patron, l'entrepreneur Hetzel. La pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud* est hiérarchique, tant économiquement qu'humainement, et largement définie par le cadre de la littérature industrielle.

CHAPITRE III

Modifications du manuscrit et justifications. Les deux auteurs au niveau du texte

Dans cette partie de l'étude, nous allons examiner de manière détaillée les deux textes : le manuscrit de Paschal Grousset et le livre publié, modifié par Jules Verne. Notre objectif est d'analyser certaines différences entre ces deux textes, de proposer des explications concernant les changements effectués, trouver des liens avec la littérature industrielle et ainsi approfondir l'analyse de la position auctoriale de chacun. Comment peut-on caractériser, au niveau du texte, la position auctoriale prise par Paschal Grousset et d'autre part, par Jules Verne et son éditeur ? La comparaison révèle-t-elle pourquoi il était nécessaire de modifier le manuscrit de Paschal Grousset ? Ce besoin serait-il lié à la façon industrielle de travailler sur les livres et les manuscrits ?

À la lecture du manuscrit de Grousset, nous comprenons clairement l'intention de l'auteur, qui est de faire publier son roman à son nom chez Hetzel : le manuscrit est déjà un roman d'aventure scientifique qui cherche à correspondre à l'objectif bien connu des publications destinées à la jeunesse chez la maison d'édition – l'éducation et la récréation, en faisant surtout écho à la revue *Magasin d'éducation et de récréation*. Comme nous allons le voir, au niveau du récit, Jules Verne n'a pas effectué de changements profonds pour intégrer le roman dans les publications liées à la jeunesse de la maison d'édition : Paschal Grousset en connaît déjà les « standards » et cherche à proposer à l'éditeur un roman qui a clairement été écrit en gardant en tête la ligne éditoriale de la maison d'édition Hetzel. L'intention d'un roman de jeunesse scientifique est donc déjà présente dans le manuscrit, et les changements nécessaires sont plutôt liés au langage, à la structure et à certains personnages du roman, afin d'améliorer le niveau littéraire du texte et de l'intégrer aux *Les Voyages extraordinaires*, dans la ligne définie par Hetzel.

Plusieurs observations sur les différences entre le manuscrit et le livre publié ont déjà été faites par Xavier Noël. Notamment, au niveau de l'organisation générale du roman, de divers changements ont été effectués ; plusieurs passages ont été déplacés d'un chapitre à un autre. Parmi ceux-ci, le prolongement de l'affaire du faux diamant artificiel. Il s'agit de ce que Jules Verne annonce déjà dans sa lettre à Hetzel après l'envoi des premiers chapitres modifiés : l'écrivain pense « bouleverser le roman » et « prolonger jusqu'au bout l'affaire du faux diamant

artificiel ⁶⁶». Comme cela a été constaté par Noël, le « tribunal secret » du chapitre VIII du manuscrit, dans lequel Cyprien est attaqué la nuit et menacé de mort à cause de son invention – jusqu’à ce que Matakitt avoue qu’il avait placé une pierre authentique dans l’appareil de Cyprien, et qu’il ne s’agit donc pas d’une invention d’un fabricant de diamants – a été déplacé par Verne à la fin du roman. Dans le manuscrit, la vérité sur la pierre « artificielle » se révèle donc assez rapidement, seulement deux chapitres après sa « fabrication ». Jules Verne fait le choix de déplacer ce passage et de révéler le secret seulement vers la fin du roman, au chapitre XXI. Il en est de même de la révélation autour de l’erreur cadastrale qui avait attribué à tort le terrain de Jacobus Vandergaart à John Watkins : la découverte qui a lieu au chapitre X du manuscrit est déplacée par Verne à la fin du roman. La raison de ces changements est évidente : ne pas dissiper l’intérêt du lecteur et faire durer le suspense. (Noël 2016, 18-19.) Elle est exprimée par Verne dans une lettre à Hetzel : « cela change toute l’action, cela fait disparaître des invraisemblances ⁶⁷». D’autres changements sont également notables comme les prénoms d’Alison et Alice, la suppression des passages sur la fabrication d’aluminium, la simplification de la conclusion, la modification de l’épisode de l’enlèvement par les oiseaux, et l’ajout d’un Cafre nommé Bardik (Noël 2016, 19-21). Ce chapitre souhaite contribuer à ces observations déjà existantes.

Nous allons diviser les changements effectués par Jules Verne en deux sous-parties : la première se concentre sur les modifications au niveau de langage ou de la structure, qui ont pour but tout simplement de rendre le texte plus expressif, plus précis et plus facile à lire. La deuxième sous-partie portera sur les narrateurs des deux textes. L’importance du narrateur nous semble évidente, car c’est à travers celui-ci que l’auteur se manifeste de manière plus visible. Dans l’analyse, nous allons nous appuyer surtout sur les notions de voix narrative et de présence d’auteur dans le texte. Deux personnes ont naturellement deux voix et deux formes de présence différentes, c’est le cas de Paschal Grousset dans le manuscrit et de Jules Verne dans la version publiée. Afin d’identifier et d’analyser ces deux positions, il faut se concentrer sur le narrateur.

Dans son livre *Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth met en question l’exigence d’objectivité du narrateur et du silence de l’auteur dans une œuvre. Selon lui, l’auteur et son jugement sont toujours présents dans le texte ; l’auteur peut seulement, jusqu’à un certain point, « choisir ses déguisements », mais il ne peut jamais choisir de disparaître⁶⁸. Le dispositif le plus

⁶⁶ DUMAS, Olivier et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op.cit.*, p. 182

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Wayne BOOTH, *Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1983, p. 20 : ” -- the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear.”

évident dont l'auteur dispose pour manifester sa présence est le narrateur. Nous allons voir que dans les deux versions de *L'Étoile du Sud*, c'est précisément ce personnage qui dévoile la position différente prise par Jules Verne, en comparaison avec le manuscrit de Paschal Grousset.

Dans son ouvrage, Wayne Booth présente également la notion de « l'auteur implicite ». Selon lui, lors de l'écriture, l'auteur crée une version impersonnelle et implicite de lui-même, que le lecteur va forcément reconnaître. L'auteur peut tenter d'écrire de manière objective ou neutre, mais le lecteur va toujours construire une image de lui – cette image, l'auteur implicite, écrit d'une certaine manière et promeut certaines valeurs, et le lecteur va réagir et répondre à cette image construite. Le terme comprend le contenu moral et émotionnel des actions comme, par exemple, la souffrance des personnages. Il est une appréhension intuitive d'un ensemble artistique, qui se sépare de l'auteur réel ; il est une interprétation de la valeur principale dans laquelle l'auteur implicite est engagé, peu d'importance est accordée à ce que la personne réelle derrière l'auteur implicite fait. (Booth 1983, 70-71, 73-74.) Dans cette sous-partie, nous voudrions aussi nous appuyer sur cette notion ; quand on parle de « Jules Verne » par exemple, on entend par ce nom l'auteur au sein de la maison d'édition Hetzel, qui cherche à promouvoir certaines valeurs, pour la plupart définies par les standards pour la littérature jeunesse qu'Hetzel avait déjà mis en place pour tous les *Voyages extraordinaires*.

Les changements examinés dans la première sous-partie qui sont liés au style et au langage se manifestent évidemment aussi par la bouche du narrateur. Cependant, il nous semble plus pertinent de les distinguer de l'analyse même des narrateurs, ceci dans le but de mieux démontrer les raisons pour lesquelles le texte de Paschal Grousset avait besoin d'être modifié au niveau de la qualité littéraire. La modification du narrateur reste globalement la différence la plus pertinente et évidente. L'histoire de Cyprien Méré ne change pas de manière importante ; les remaniements portent plutôt sur la façon de raconter. Le narrateur n'a plus la même voix, il montre son jugement plus clairement et il dirige le lecteur dans le processus d'identification. Cela est particulièrement évident dans les changements que certains personnages subissent lors de la réécriture du manuscrit.

Quant au choix d'extraits analysés, nous nous sommes concentrés sur des changements qui démontrent une différence entre ces deux versions de *L'Étoile du Sud*, que cela soit au niveau du style, de la structure ou du récit. Les modifications du langage détaillées, ou d'autres démarches éditoriales normales, ne sont pas notre priorité, l'objectif étant de déterminer les grandes lignes des deux différentes versions et les raisons qui motivent à faire ces choix.

Le corpus se constitue du manuscrit numérisé de *L'Étoile du Sud : aventure au pays des diamants* de Paschal Grousset, signé « Philippe Daryl », et du livre publié de même titre, notre exemplaire étant l'édition de l'année de publication, 1884, également numérisé. Afin de faciliter l'analyse génétique, dans les extraits, le manuscrit numérisé est désormais désigné avec l'abréviation « état 1 » et le livre publié numérisé avec « état 2 ».

A. Changements structurels

1. Changements syntaxiques

Quand un manuscrit rentre dans le processus d'édition, le langage est naturellement une des choses qui change : les choix de mots peuvent être modifiés pour mieux correspondre au style souhaité, l'orthographe et la grammaire corrigées et les longues phrases recoupées et réorganisées pour faciliter la lecture. Dans les mains de Jules Verne, le manuscrit de *L'Étoile du Sud* subit une transformation linguistique assez complète. Dans ce sous-chapitre, nous allons identifier certains changements qui ont eu lieu au niveau du langage. Il s'agit de remaniements qui ne modifient pas le déroulement de l'histoire – ils interviennent par exemple au niveau du caractère des personnages ou d'autres « grandes lignes », mais participent à la création de la nouvelle version du roman au niveau de détails linguistiques. La réécriture rend le texte plus précis et expressif, et le roman plus facile à lire. À la fin de cette sous-partie, nous allons analyser ces changements plus précisément du point de vue de l'auctorialité de Paschal Grousset et de Jules Verne.

1.2. Précision

Dans la version publiée, Jules Verne a effectué un travail de précision. En premier lieu, on peut identifier une précision continue des lieux et des noms, qui rappelle au lecteur de quel personnage il s'agit et de l'endroit où l'action a lieu. Pour citer un exemple, dans le manuscrit, les noms de personnages sont souvent abrégés soit au nom de famille, soit au simple prénom : Annibal Pantalacci devient « Pantalacci », Jacobus Vandergaart est « Jacobus », etc. En revanche, dans le livre publié, on a fait le choix de toujours évoquer le nom entier du personnage. Si le manuscrit parle de « Jacobus », la version publiée y ajoute son nom de famille,

ou le remplace avec l'épithète « le vieux lapidaire ». Les noms de lieux sont également souvent répétés et précisés dans le livre.

Souvent, Jules Verne est également rigoureux au niveau de la syntaxe. L'expression écrite du manuscrit n'est pas obscure pour commencer, mais les précisions de Jules Verne le rendent plus clair et plus détaillé. Dans l'exemple suivant, qui se trouve au chapitre V dans le livre publié et au chapitre III du manuscrit, on présente le personnage du lapidaire hollandais, Jacobus Vandergaart :

État 1 : C'est de son nom que vient celui du Kopje, dont il avait autrefois occupé le sol.

État 2 : C'est de son nom que venait celui du Kopje, dont il avait autrefois occupé le sol aux premiers temps de la concession⁶⁹.

Dans cet exemple, Jules Verne précise le temps où Jacobus Vandergaart occupait le sol du Kopje. En plus de l'adverbe vaste « autrefois », qui désigne tout simplement « dans le temps passé, il y a longtemps ; jadis ⁷⁰», Jules Verne y ajoute l'information que Jacobus Vandergaart était le propriétaire du Kopje tout au début des activités minières, comme indiqué par « aux premiers temps de la concession. »

1.3. Expressivité

Un autre changement au niveau du langage intervient afin de rendre le texte plus expressif. Paschal Grousset utilise par exemple différentes figures de style dans son texte, que Jules Verne modifiera. Il en ajoutera également certaines dans d'autres parties du livre. Ces deux exemples se trouvent au début du roman, au premier et au deuxième chapitre :

État 1 : Là-dessus elle fit une belle révérence et disparut.

État 2 : Là-dessus, miss Watkins fit une belle révérence et disparut comme un léger météore⁷¹.

État 1 : [...] et l'on aurait pu croire qu'il ne comprenait pas un mot de ce qui se disait.

État 2 : En vérité, on aurait pu croire qu'il ne comprenait pas un mot de ce qui se disait dans cette arche de Noé en route pour le Griqualand⁷².

⁶⁹ État 1 : p. 39 ; état 2 : p. 63

⁷⁰ Larousse. Autrefois. Dans le dictionnaire Larousse [en ligne].

⁷¹ État 1 : p. 8. État 2 : p. 11

⁷² État 1 : p. 17. État 2 : p. 23

Dans le premier exemple, la phrase a été précisée et enrichie par une comparaison adaptée pour le thème scientifique du roman. Le second montre une métaphore ajoutée qui décrit le wagon comme l'arche de Noé. Jules Verne apporte donc plus d'expressivité au texte, en ajoutant des figures de styles à la fin des phrases qui n'en évoquent pas forcément le besoin, mais qui deviennent ensuite plus littéraires. Probablement, la référence religieuse a été ajoutée exprès aux fins normatives également.

1.4. Mots connecteurs et fluidité

Le manuscrit de Paschal Grousset manque souvent de mots connecteurs, qui sont essentiels afin de rendre le texte plus fluide et facile à lire. Il ne s'agit pas seulement de mots comme « or », « ensuite » ou « en effet », mais également d'expressions qui rendent le texte plus narratif et littéraire. Les deux exemples suivants du même chapitre montrent également comment le manuscrit a tendance à avoir un style un peu déclaratif :

État 1 : Il entreprit d'examiner s'il ne pourrait pas arriver de même à trouver un fondant gazeux [...]

État 2 : De là, cette résolution qu'il prit d'examiner d'abord s'il ne pourrait pas arriver de même à trouver un fondant gazeux [...]⁷³

État 1 : On sait que le soufre résulte d'une demi-oxydation de l'hydrogène sulfuré. Une partie se change en acide sulfureux ; le reste se dépose en cristaux sur les parois de la solfatare.

État 2 : Or, on sait que le soufre résulte d'une demi-oxydation de l'hydrogène sulfuré : après qu'une partie s'est changée en acide sulfureux, le reste se dépose en cristaux sur les parois de la solfatare⁷⁴.

Ici, les mots ajoutés sont « de là », « d'abord », « or », et « après que », et la différence au niveau de la lecture est remarquable. Il est évident que Jules Verne et Hetzel se sont rendus compte que le texte de Paschal Grousset manquait de fluidité, et qu'il fallait ajouter des mots et des connecteurs.

Dans ce dernier exemple, peut-être le plus parlant, on voit une bonne synthèse de toutes les catégories de mots qu'il fallait ajouter pour rendre le texte plus fluide :

⁷³ État 1 : p. 70. État 2 : 107

⁷⁴ État 1 : p. 70. État 2 : 108

État 1 : On y était fort misérable. Il avait voulu faire fortune, à l'exemple de quelques guerriers de sa tribu et comme eux, il était venu aux champs des diamants. Qu'espérait-il y gagner ? Une capote rouge et dix fois dix pièces d'argent. Les Cafres dédaignent les pièces d'or. C'est un préjugé que leur ont donné les premiers Européens qui ont eu commerce avec eux. Que ferait-il de ces pièces d'argent ? Il se procurerait un fusil et de la poudre, puis rentrerait à son kraal.

État 2 : Tout ce qu'il pouvait dire, c'est qu'on y était fort misérable. Alors, il avait voulu faire fortune, à l'exemple de quelques guerriers de sa tribu qui s'étaient expatriés et, comme eux, il était venu aux Champs des Diamants. Qu'espérait-il y gagner ? Tout bonnement une capote rouge et dix fois dix pièces d'argent. En effet, les Cafres dédaignent les pièces d'or. Cela vient d'un préjugé indéracinable, que leur ont donné les premiers Européens qui ont fait le commerce avec eux. Et que ferait-il de ces pièces d'argent, l'ambitieux Matakite ? Eh bien, il se procurerait une capote rouge, un fusil et de la poudre, puis rentrerait à son kraal⁷⁵.

Lors de la modification de ce passage, et du manuscrit en général, on a ajouté des mots de liaison (en effet, alors, et), de précisions (tout ce qu'il pouvait dire), de locutions (tout bonnement), et d'interjections (eh bien), en plus de désigner de nouveau la personne en question (l'ambitieux Matakite).

1.6. L'approche scientifique et pédagogique

Xavier Noël remarque dans son article qu'un passage portant sur la fabrication de l'aluminium a été supprimé lors de la réécriture du texte (Noël 2015, 34). Une note de bas de page – qui se trouve au troisième chapitre du manuscrit – a également été enlevée. La note donne plus d'informations sur l'histoire de la mine lors de la discussion entre Jacobus Vandergaart et Cyprien, évoquant le premier gros diamant d'une grande valeur trouvé dans la région. Ce dernier figure dans l'Exposition Universelle de 1867 et amène beaucoup de nouveaux mineurs à Griqualand⁷⁶. La raison pour laquelle ces passages ont été enlevés n'est pas évidente, mais l'hypothèse pourrait être la suivante : Jules Verne a voulu éviter l'impression d'un manuel scolaire. De tels passages, quand il y en a plusieurs, peuvent devenir distrayants ou ennuyants pour le lecteur, et prendre plus de place que d'autres aspects importants de l'histoire.

⁷⁵ État 1 : p. 55. État 2 : 85-86

⁷⁶ État 1 : p. 44

Outre les passages sur les diamants ou les démarches scientifiques n'ayant pas de lien évident avec le récit, Hetzel critique le manuscrit pour la froideur de l'histoire d'amour, et dans sa réponse, Grousset écrit : « On marche sur les œufs quand on parle de l'amour à des enfants français, et je craignais toujours de trop m'avancer sur ce terrain plein de chausse-trappes⁷⁷ ». Cette réponse laisserait entendre que selon Grousset, les enfants français sont plus intéressés par d'autres thèmes – comme la science. Dans la même lettre, on voit aussi la volonté de Grousset de garder son roman aussi réaliste que possible : Hetzel propose d'intégrer dans le récit des antécédents à l'amour de Cyprien et d'Alice, et de faire élever Alice en France. Grousset y répond : « Je n'aime pas beaucoup a priori l'idée [...] C'est si peu anglais, et surtout si peu anglo-africain !⁷⁸ » On voit dans cette remarque que Grousset met un accent particulier sur la fidélité culturelle et historique, qui est sûrement dûe à sa volonté d'éduquer ses lecteurs. Paschal Grousset, passionné par la pédagogie et fils d'enseignant, a clairement voulu utiliser son livre pour éduquer ses jeunes lecteurs sur les diamants, l'histoire des découvertes importantes et la science du sujet.

Il nous semble clair que toutes ces modifications améliorent la qualité littéraire de l'ouvrage. Il s'agit de changements pratiques que Jules Verne identifie comme nécessaires, et met en place des « corrections » qui rendent le roman plus facile et plus agréable à lire. Lors de la lecture du manuscrit, les raisons pour lesquelles Hetzel n'a pas voulu le publier en tant que tel sont bien claires. Grousset y propose une histoire intéressante, mais le texte a besoin d'être précisé et réorganisé afin d'en faire un roman jeunesse achevé qui garde l'intérêt du lecteur jusqu'à la fin. On ne peut donc nier que *L'Étoile du Sud* de Jules Verne soit plus réussi en tant qu'ouvrage littéraire. Simone Vierende (1966, 467) remarque que d'après la correspondance entre Hetzel et Jules Verne, ce dernier apporte aux manuscrits de Paschal Grousset surtout sa technique. En effet, c'est bien le cas comme nous l'avons vu dans les modifications de langage et de réorganisation en particulier. Il faut pourtant tenir compte du fait qu'à l'époque de la réécriture de *L'Étoile du Sud*, Grousset était encore au début de sa carrière littéraire – les faiblesses de son texte peuvent donc être caractérisées comme celles d'un écrivain débutant. Jules Verne, ayant déjà écrit plus de 30 romans avant de commencer la modification de *L'Étoile du Sud*, maîtrisait naturellement beaucoup mieux la technique de l'écriture qu'il apportait aux textes de Paschal Grousset.

⁷⁷ NOËL, Xavier, « Le manuscrit de *L'Étoile du Sud* par Philippe Daryl (Paschal Grousset) », *op. cit.*, p. 29

⁷⁸ *Ibid.*

B. Changements narratologiques

Après avoir examiné des changements pratiques qui améliorent la qualité littéraire du roman, nous allons nous concentrer sur des modifications qui cherchent à mieux intégrer le manuscrit dans la ligne de Jules Verne et de la maison d'édition Hetzel au niveau de l'éducation morale. Dans cette sous-partie, nous allons examiner les différents narrateurs des deux textes. Comme nous l'avons déjà constaté dans l'introduction de cette partie, l'auteur se manifeste de manière visible à travers le narrateur. Nous allons voir que dans les deux versions de *L'Étoile du Sud*, c'est le narrateur qui dévoile les différentes positions auctoriales des deux auteurs. Au niveau général, l'analyse nous montre que le narrateur de Paschal Grousset reste plus objectif que celui de Jules Verne, qui pour sa part dirige le lecteur vers la façon « correcte » d'interpréter et de s'identifier, au niveau du jugement des personnages et des leçons morales.

Dans son ouvrage *Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth examine la rhétorique de l'auteur. Selon Booth, l'auteur ne peut jamais se cacher : tout ce qu'il montre, il raconte. Ainsi, son jugement est toujours présent et évident pour un lecteur vigilant, qui pourra identifier la présence de l'auteur dans un ouvrage. (Booth 1983, 20.) Au contraire, l'auteur a à sa disposition plusieurs moyens de commenter, montrer son propre jugement et ainsi guider le lecteur. La deuxième partie de l'ouvrage, « The Author's Voice in Fiction », comprend une sous-partie intitulée « The Uses of Reliable Commentary » qui identifie sept différents moyens de commentaires. Une façon serait de mettre en place des valeurs. L'auteur, en tant que rhétoricien, reconnaît que certaines valeurs sont déjà acceptées par le lecteur implicite même avant de commencer à lire, et quelques-unes ont besoin d'être renforcées ou même implantées. Dans ce sous-chapitre de l'ouvrage, Booth précise que l'auteur cherche à implanter des valeurs dans le lecteur afin de lui faire apprécier son œuvre ; si le lecteur implicite n'est pas d'accord avec l'auteur sur son jugement des personnages et des événements, il ne va pas approuver l'ouvrage en général. Pour Booth, il ne s'agit donc pas précisément d'un enjeu pédagogique qui envisage d'instruire le lecteur dans sa vie, mais d'une évaluation de l'auteur et de son ouvrage par les valeurs qu'il met en place (Booth 1983, 177.) Évidemment, dans un cas comme la littérature de jeunesse, l'auteur peut avoir un tel objectif instructif également pour la vie du lecteur. Dans cette perspective, nous allons examiner les valeurs implantées ou renforcées par le commentaire que les narrateurs des deux versions de *L'Étoile du Sud* mettent en place.

1. Hiérarchie sociale

Une valeur que le narrateur de la version publiée instaure de manière plus évidente est la hiérarchie sociale entre les personnages. Comme le cadre général de l'histoire, le roman présente déjà une situation colonialiste, dans laquelle les Occidentaux recherchent des diamants en Afrique pour leur propre profit. Il n'est donc pas étonnant qu'on puisse y identifier également une hiérarchie sociale entre les différentes nationalités, évidemment liée au sujet du nationalisme qui sera traité dans le sous-chapitre suivant. Dans les deux versions du texte, cette hiérarchie s'établit vite entre Cyprien, d'autres personnages occidentaux, le Chinois Lî et le Cafre Matakít. Ce dernier est mis dans une position inférieure par le travail manuel réservé uniquement aux Cafres dans la mine, et le Chinois – qui lui aussi exerce le métier modeste de blanchisseur – devient vite la victime du harcèlement de l'Italien Annibal Pantalacci.

Ce qui est différent entre les deux versions du texte est la participation du narrateur. Comme nous allons le voir, dans la version publiée le narrateur participe activement à l'établissement de la hiérarchie sociale en démontrant son propre jugement sur les personnages. Cela se fait par le moyen de commentaires directs. Nous allons encore illustrer ce changement dans l'identifiabilité du narrateur à travers des extraits. Ce premier exemple se trouve au chapitre VIII (livre publié) et au chapitre VI (manuscrit) dans la séquence de la construction de l'appareil de fabrication du diamant artificiel, dont Matakít est chargé de la maintenance :

État 1 : Il était très fier de ces fonctions.

État 2 : Le jeune Cafre, il faut le dire, était très fier de ces fonctions⁷⁹.

Ici, la phrase « il faut le dire » n'est pas nécessaire ; il s'agit d'un commentaire du narrateur qui a pour but de souligner la hiérarchie entre les personnages. Ce commentaire rend excessive la fierté éprouvée par Matakít. Il éprouve ce sentiment de manière exagérée parce qu'il est un Cafre, un personnage situé au bas de la hiérarchie sociale, qui effectuera avec une grande fierté les tâches que les personnages avec un statut plus élevé considéraient comme un simple travail manuel. Cette conception dénature la phrase et dévoile un narrateur qui cherche à remettre le personnage à sa place.

L'usage du terme « maître » est un autre exemple de dénaturalisation des phrases pour représenter la hiérarchie sociale. Dans le manuscrit, Cyprien est également le « maître » de

⁷⁹ État 1 : p. 73 ; État 2 : p. 111

Matakit et Lî, mais notablement moins souvent que dans le livre publié, qui nous semble souligner davantage la hiérarchie entre le Français, le Chinois et le Cafre. De manière similaire, il y a des commentaires non nécessaires de la part du narrateur qui dénaturent la phrase et ainsi posent un jugement sur les personnages. Dans l'exemple suivant du même chapitre, on voit comment le narrateur de la version publiée remet de nouveau le personnage de Matakit à sa place :

État 1 : Matakit était maintenant en état de se lever et de rendre quelques services domestiques.

État 2 : Matakit était maintenant en état de rendre quelques services à san (sic) maître⁸⁰.

Dans cette phrase, la désignation « maître » n'est pas nécessaire : on pourrait ne pas le mentionner sans changer le sens de la phrase, mais le narrateur le fait quand-même afin d'illustrer la position sociale dans laquelle Matakit se trouve, sous le jeune Français, le « maître ».

Un dernier exemple du chapitre VI (livre publié) et du chapitre IV (manuscrit) montre encore comment le narrateur de la version de Jules Verne est beaucoup plus présent. Ici, il s'agit du blanchisseur chinois Lî. Avant de l'analyser, il est intéressant de noter que dans le manuscrit, comme a été également remarqué par Xavier Noël⁸¹, le compagnon chinois de Cyprien est souvent appelé « le Célestial ». En revanche, dans la version publiée, ce terme est supprimé et remplacé par « le Chinois ». À notre avis, il s'agit d'un changement politique. Le Céleste Empire, étant un nom donné à la Chine impériale, comprend un concept de supériorité du peuple chinois sur les autres pays du monde – il s'agit donc d'un terme avec une connotation politique, qui serait probablement la raison pour laquelle il est supprimé la plupart de temps lors de la modification du manuscrit. Le nom est mentionné dans la version publiée une seule fois, dans cet exemple-ci :

État 1 : Lui aussi, il s'était établi au Vandergaart-Kopje, où il avait simplement ouvert une blanchisserie.

État 2 : Lui aussi, il s'était établi au Vandergaart-Kopje, où il avait tout simplement ouvert une blanchisserie, et l'on sait si les enfants du Céleste Empire s'entendent à ce métier de blanchisseurs !⁸²

Il s'agit d'une phrase ajoutée par Jules Verne qui ne se trouve pas dans le manuscrit. Le narrateur ajoute son commentaire à la fin d'une phrase neutre portant sur la blanchisserie

⁸⁰ État 1 : p. 72 ; état 2 : p. 110

⁸¹ Xavier NOËL, « Premières observations sur la double paternité », *op. cit.*, p. 21

⁸² État 1 : p. 50 ; état 2 : 78

ouverte par le Chinois, et ainsi la dénaturalise ; on y voit une opposition entre la notion du Céleste Empire, supérieur à tous les autres pays, et le métier modeste de blanchisseur. On suggère alors de manière ironique que les Chinois ne sont pas supérieurs, mais plutôt le contraire. Le fait que la désignation d'un « Céleste Empire » ou de « Célestial » soit supprimée à chaque occasion montre qu'il s'agit d'un choix intentionnel afin d'illustrer la hiérarchie sociale entre les personnages.

Il est pourtant important de préciser que même si le narrateur de la version publiée met en place une hiérarchie sociale plus évidente avec le commentaire direct, il ne s'agit pas de modifications qui cherchent à promouvoir le colonialisme ou l'esclavage. *Les Voyages extraordinaires* en général comprennent une dimension anti-esclavagiste : la question apparaît dans plusieurs romans de la série et implique toujours une condamnation de ces « odieuses exportations ⁸³ ». En effet, comme le remarque Olivier Dumas, l'œuvre de Jules Verne se caractérise également par « [...] l'absence de récits à la gloire de la colonisation » qui « reste très étonnante à cette époque de conquête colonialiste ⁸⁴ ». Jean Chesneaux, qui examine l'œuvre vernienne du point de vue politique dans son ouvrage *Jules Verne – Un Regard sur le monde*, écrit que Verne reconnaît le pouvoir des mouvements populaires également hors d'Europe et éprouve même une certaine sympathie pour les luttes colonialistes. Pourtant, on peut distinguer la pensée qu'il faut toujours privilégier le « progrès », qui veut souvent dire la domination occidentale (Botreau, de Massot, 2008, 12). Il y a donc une distinction importante entre l'oppression, l'esclavage et la domination : on condamne l'oppression des peuples, mais on considère en même temps que la présence de l'autorité occidentale peut être nécessaire afin de faire avancer le progrès. Il nous semble que dans la version réécrite de *L'Étoile du Sud*, cette pensée est également présente. L'oppression coloniale des Cafres est accompagnée par un silence qui ne la condamne pas mais qui ne l'accepte pas non plus, et ne fait pas d'éloges au système colonial. Les deux personnages non occidentaux se trouvent pourtant au bas rang de l'échelle sociale.

Pour finir cette partie portant sur la hiérarchie sociale soulignée par le narrateur de la version publiée, nous voulons mettre en évidence un exemple : celui de la condamnation de l'esclavage. Il s'agit d'un petit changement de choix de mots qui a pour but d'illustrer une position contre cette oppression. Cet extrait se trouve au chapitre VI (livre publié) et au chapitre

⁸³ Catherine BOTREAU, Laurence DE MASSOT, « L'Afrique des traitants et des esclaves – le point de vue de Jules Verne », 2008, p. 9

⁸⁴ Oliver Dumas, (cité par Botreau & de Massot), « La race noire dans l'œuvre de Jules Verne » in *Jules Verne et les sciences humaines*, 1979, p. 264-65

IV (manuscrit), lors d'un passage qui décrit le harcèlement que Lî subit de la part d'Annibal Pantalacci :

État 1 : Pour le moindre faux pli, il entrait dans des colères épouvantables et rossait le Chinois comme s'il en eût eu le droit.

État 2 : Pour le moindre faux pli, il entrait dans des colères épouvantables et il rossait le malheureux Chinois comme si celui-ci eût été son esclave⁸⁵.

Cette comparaison dans une phrase qui condamne le comportement malveillant d'Annibal Pantalacci démontre dans le détail la condamnation de l'esclavage. La hiérarchie sociale qui se met en place de manière plus évidente dans la version publiée par le renforcement du narrateur ne veut pas dire que l'oppression est acceptable. Par le moyen de commentaires directs, le narrateur dirige le lecteur vers l'idée d'une certaine supériorité des Occidentaux et surtout des Français, mais condamne l'oppression des peuples et l'esclavage, qui avait été abolie une quarantaine d'années avant la rédaction du roman – c'est donc un concept qui ne fait pas partie du progrès et auquel Jules Verne s'oppose.

2.2. De « père Watkins » à « Mr. Watkins » : le chauvinisme anti-anglais et le nationalisme

Nous allons continuer sur la question des différentes nationalités, du colonialisme et de leur commentaire narratif. Dans cette sous-partie, nous allons nous concentrer sur l'aspect nationaliste qui se manifeste dans les attaques contre les Anglais. Dans une sous-partie de leur dossier « L'Afrique des traitants et des esclaves – le point de vue de Jules Verne », Laurence de Massot et Catherine Botreau examinent l'anticolonialisme ou le chauvinisme anti-anglais dans l'œuvre de Verne. Elles remarquent qu'à plusieurs occasions, Verne critique des conquêtes coloniales, dont un bon exemple est *Sans dessus dessous* (1889) qui condamne directement la Conférence de Berlin. Pourtant, il s'agit des attaques contre les Anglais plus que de la dénonciation directe du colonialisme, comme l'affirme Jean Chesneaux : « (...) En fait, si véhémentes soient-elles, c'est bien le pouvoir colonial anglais que visent certaines attaques de Verne, et non la domination coloniale en soi ». (Botreau, de Massot 2008, 11.)

Dans le cas de *L'Étoile du Sud*, en comparant les deux textes, on peut identifier également une dimension critique contre les Anglais, mais qui se manifeste de manière différente

⁸⁵ État 1 : p. 51 ; état 2 : p. 79

dans les deux versions. Quant aux modifications effectuées lors de la réécriture du manuscrit, ce point de vue critique est particulièrement visible dans le personnage de John Watkins, le père d’Alice. Ce personnage fait allusion au colonialisme anglais car il a « colonisé » la mine qui était une propriété de Jacobus Vandergaart – le personnage anglais est donc une sorte d’antagoniste. Le colonialisme français en revanche est complètement ignoré, ce qui implique qu’il s’agit d’une critique des Anglais plutôt que de condamner le colonialisme en général. Cet aspect se trouve déjà dans le manuscrit, mais il nous semble que dans les mains de Jules Verne, la désignation du personnage de John Watkins a évolué dans une direction plus rigoureuse : dans le manuscrit, il est souvent appelé « le père Watkins », mais dans la version publiée, cette désignation adoucissante est supprimée et remplacée systématiquement par « John Watkins » ou « Mr. Watkins ».

On peut pourtant trouver des exemples contraires – des changements effectués lors de la modification du manuscrit qui rendent le langage plus neutre et les attaques contre les Anglais moins sévères. Dans l’extrait suivant, il n’est pas question du narrateur, mais des mots de John Watkins, qui sont pourtant un exemple pertinent. Dans le premier chapitre, lorsque Cyprien demande la main d’Alice, John Watkins critique la France de manière différente dans les deux versions du texte :

État 1 : Si elle se marie, elle se mariera ici même, avec un garçon du pays, aussi riche qu’elle, fermier ou mineur comme nous, et qui ne me parle pas de s’en aller vivre à un troisième étage dans quelque pays de meurtdefaim.

État 2 : Si elle se marie jamais, elle se mariera ici même, avec un garçon du pays, aussi riche qu’elle, fermier ou mineur comme nous, et qui ne me parlera pas de s’en aller vivre en meurt-de-faim à un troisième étage dans un pays où je n’ai jamais eu envie de mettre le pied de ma vie⁸⁶.

Le manuscrit décrit donc la France comme un « pays de meurt-de-faim », quant à la version publiée, ce n’est pas la France mais plutôt le style de vie de Cyprien qui le serait. Dans cet exemple, nous avons donc un adoucissement du langage qui a lieu afin de ne pas laisser le personnage critiquer la France et ne pas créer une opposition entre les deux pays. Le narrateur participe également à l’adoucissement du langage des personnages, qui peut d’abord sembler paradoxal : dans certains cas, le manuscrit de Paschal Grousset montre un aspect nationaliste de manière directe, qui est pourtant modifié lors de la réécriture vers une direction plus neutre.

⁸⁶ État 1 : p. 11 ; état 2 : p. 15

L'exemple suivant du premier chapitre montre comment le narrateur décrit les Anglais de manière différente dans les deux textes :

État 1 : [...] avec la grossièreté naïve qui distingue la race anglo-saxonne [...]

État 2 : [...] avec le sans-gêne habituel des types de la race anglo-saxonne [...]⁸⁷

Contrairement aux exemples du sous-chapitre précédent, le narrateur de la version publiée est plus neutre que le narrateur du manuscrit – « le sans-gêne habituel » n'est pas aussi vulgaire que « la grossièreté naïve », et la généralisation de toute « la race anglo-saxonne » est également changée en certains « types de la race anglo-saxonne ».

Un autre exemple du chapitre V (version publiée) et du chapitre III (manuscrit) montre une position plus neutre du narrateur par rapport aux Anglais. Il se trouve dans la séquence de discussion entre Cyprien et Jacobus Vandergaart, quand celui-ci explique comment John Watkins lui a volé la propriété de la mine :

État 1 : Les Anglais étaient, à son sens, les plus abominables spoliateurs que la terre eût jamais portés. – Rien d'étonnant [...]

État 2 : Les Anglais étaient, à son sens, les plus abominables spoliateurs que la terre eût jamais portés. Toute fois, il faut lui laisser la responsabilité de ses opinions, quelque peu exagérées, – et les lui pardonner peut-être. « Rien d'étonnant [...]⁸⁸

De la même façon, dans la version publiée, ce discours de Jacobus Vandergaart est suivi d'une remarque de la part du narrateur qui clarifie la position neutre de Cyprien et qui ne se trouve pas dans le manuscrit : « Cyprien, n'approuvant ni ne désapprouvant, écoutait sans rien répondre⁸⁹ ». Dans ces exemples, le narrateur du livre publié intervient au milieu de la discussion et cherche à manifester une position plus neutre par rapport aux Anglais et à se séparer de l'opinion de Jacobus Vandergaart.

Nous pouvons donc conclure que, quant au nationalisme et au chauvinisme anti-anglais dans les deux versions du texte, les paroles de John Watkins et du narrateur du manuscrit montrent une position ouvertement critique. Les personnages disent ce qu'ils veulent sur la France ou les Anglais, sans que le narrateur n'intervienne. En revanche, dans la version publiée, la critique de la France est supprimée et le narrateur se sépare des opinions dures de Jacobus

⁸⁷ État 1 : p. 2 ; état 2 : 3

⁸⁸ État 1 : p. 42 ; état 2 : p. 66

⁸⁹ État 2 : p. 67

Vandergaart concernant les Anglais, qui les juge « quelque peu exagérées ». En même temps, le narrateur du livre publié ne désigne pas John Watkins avec la désignation « père Watkins », qui se répète souvent dans le manuscrit. Comme nous l'avons déjà constaté, ces différences peuvent sembler contradictoires. Pourquoi le narrateur de la version publiée refuse la nomination adoucissante du personnage Anglais, mais s'oppose à la critique de Jacobus Vandergaart ?

Wayne Booth remarque que mettre en place des valeurs et des normes ne signifie pas que l'auteur implicite va ouvertement dévoiler sa propre opinion ou exprimer une certaine position de manière évidente. Selon lui, « un auteur talentueux va évidemment faire de sa rhétorique un plaisir à lire ; souvent, il est difficile pour le lecteur de dire si un passage portant sur les valeurs est présent pour lui-même, comme un ornement, ou pour une cause plus grande⁹⁰ ». De ce point de vue, il nous semble que dans le manuscrit de Paschal Grousset, la rhétorique anti-anglaise et nationaliste est justement trop directe et trop vulgaire – trop évidente –, et dans la version publiée, on a voulu la rendre plus subtile. Cet aspect ne se supprime pas complètement lors de la modification, il devient juste moins évident. Afin de se positionner d'une façon plus habile, on n'enlève pas les paroles de Jacobus Vandergaart, mais on y ajoute des commentaires neutres par le biais du narrateur. De plus, on supprime la désignation adoucissante du « père Watkins ».

Selon Wayne Booth, afin de convaincre le lecteur, l'auteur ne doit pas s'exprimer trop directement ; sinon le lecteur va se poser des questions sur la légitimité de l'auteur à prononcer de tels énoncés. Il faut trouver le bon moyen de mettre en place des valeurs et les renforcer. Booth écrit que parfois, un bon moyen de le faire est un jugement plus direct en employant des adjectifs descriptifs ou des commentaires directs. Tout cela dépend de la valeur ou de la norme en question et de sa place dans l'ordre de priorité pour l'auteur ; est-ce qu'il s'agit d'une norme dans laquelle le lecteur implicite s'inscrit déjà, ou d'une valeur qu'il faut renforcer ? (Booth 1983, 182-184.) Dans les exemples évoqués ici, nous avons deux types de choix différents : la condamnation plus directe de la part du narrateur et des personnages du manuscrit – sauf la désignation adoucissante du père Watkins – et un narrateur plus diplomate au niveau de commentaire, mais qui n'utilise pas la dénomination sympathique du personnage anglais dans la version publiée. Ce dernier est plus subtil et apparaît plus neutre, mais ne se sépare pas de l'aspect anti-anglais. Il faut également tenir compte du contexte d'un roman destiné à la jeunesse qui demandait d'adoucir ce type d'expressions et d'opinions ; vu l'objectif de la

⁹⁰ BOOTH, Wayne, *op. cit.*, 179 : “The skilful author will, of course, make his rhetoric in itself a pleasure to read; it is thus often difficult to tell whether a passage about values is present for its own sake, or as ornament, or for a larger cause.”

maison d'édition Hetzel d'enseigner la morale et les bonnes manières aux enfants, il est évident que la vulgarité devait être évitée. Cyprien est donc décrit comme un jeune homme respectueux, qui ne prend pas de position politique et ne participe pas au discours rempli d'émotion de Jacobus Vandergaart.

3. Personnages

Dans cette sous-partie, nous allons analyser quelques personnages du roman. Lors de la réécriture du roman, ces derniers subissent également un processus de modification. On peut d'ailleurs noter plusieurs différences au niveau du caractère ou du comportement de certains personnages, qui se manifestent notamment à travers la voix du narrateur. Plutôt que de les qualifier comme des « changements de caractère », nous préférons utiliser l'expression « précision de caractère » ; malgré les altérations, aucun personnage ne change de manière complète. En revanche, il s'agit d'une sorte de « renforcement » de ce qui est déjà visible dans le manuscrit de Paschal Grousset, de sa vision pour chaque personnage ; Jules Verne profite de la réécriture pour rendre plus évidents leurs caractères et leurs rôles dans le roman par la caractérisation axiologique. Comme auparavant, nous allons comparer les voix narratives des deux textes et nous appuyer sur les propos de Wayne Booth, au niveau de la rhétorique de l'auteur, de la mise en place et du renforcement des valeurs.

Dans le sous-chapitre de son ouvrage intitulé « Relating Particulars to the Established Norms », Booth écrit que jusqu'à un certain point, on s'accorde sur la hiérarchie des valeurs ; en général, on apprécie la générosité et on méprise la méchanceté, par exemple. On pourra débattre sur les termes – comme sur le mot « vertu » –, mais finalement, les vertus en question sont toujours valorisées. Il existe donc une sorte d'accord universel sur les normes générales ; l'auteur n'a pas besoin de convaincre le lecteur sur les valeurs de gentillesse, de générosité, ou d'un quelconque autre comportement considéré comme « bon » au niveau normatif. Cependant, on n'est pas toujours d'accord sur les actions ; quand on en examine une en particulier, on a souvent plusieurs avis sur l'acte en question. C'est donc sur les détails, sur les actions particulières que l'auteur doit convaincre le lecteur et le diriger vers le jugement qu'il estime correct. (Booth 1983, 183.) Premièrement, nous allons voir qu'au sujet des personnages et de leurs actions, le narrateur de la version publiée de *L'Étoile du Sud* est beaucoup plus présent que dans le manuscrit, et cherche à convaincre le lecteur au niveau de leur jugement. Deuxièmement, comme nous l'avons déjà évoqué, nous allons montrer comment les personnages

se précisent lors de la réécriture du roman et comment ce travail aide le lecteur à s'identifier et à juger les personnages.

Pour commencer, nous allons examiner l'antagoniste italien, Annibal Pantalacci, un mineur de caractère malveillant qui arrive à Griqualand en même temps que Cyprien, et qui saisit chaque occasion pour se moquer d'autres personnages. Sa méchanceté est déjà évoquée au second chapitre lors de sa première apparition dans le wagon qui l'amène à Griqualand avec Cyprien et d'autres personnes. Annibal Pantalacci se moque du blanchisseur Lî, et s'amuse en attachant différents objets à la natte du Chinois. Cet épisode se trouve dans les deux versions au deuxième chapitre et sans modification importante dans la version publiée. C'est également le cas pour une autre affaire de moquerie, dont la cible est le fermier Mathys Pretorius. Les canulars de l'Italien envers celui-ci sont évoqués sans grande différence au chapitre VI du livre publié et au chapitre IV du manuscrit. C'est seulement dans les chapitres plus tardifs qu'on commence à remarquer plus d'écart entre Annibal Pantalacci du manuscrit et celui de la version publiée. L'exemple suivant se trouve dans le chapitre IX du livre publié et dans le chapitre VII du manuscrit :

- État 1 : Il était assis à sa table en face d'Annibal Pantalacci, et en train de faire avec lui une partie de piquet.
État 2 : Il était assis à la table, en face d'Annibal Pantalacci, en train de faire avec ce mauvais farceur une partie de piquet⁹¹.

Cet exemple démontre comment, dans la version publiée, au lieu d'un choix de mot neutre comme le pronom personnel « lui », on désigne Annibal Pantalacci avec l'expression « mauvais farceur ». De plus, lors d'un passage similaire – quand Cyprien rentre chez Mr. Watkins pour lui montrer le diamant artificiel qu'il a fabriqué –, on voit que certaines phrases ont été ajoutées dans le même but. Dans les deux versions du texte, Mr. Watkins dit, en donnant son opinion, que l'inventeur d'une telle démarche scientifique doit être fusillé ; mais seulement dans la version publiée Annibal Pantalacci affirme son opinion avec la phrase suivante : « – Et c'est aussi la mienne ! crut devoir ajouter Annibal Pantalacci avec un geste de menace⁹² ».

Le narrateur du livre publié cherche donc évidemment à souligner le caractère méchant de l'Italien. Cela se fait par la tonalité employée par le narrateur, qui change de manière importante. Le narrateur du manuscrit reste silencieux et cherche seulement à dépeindre le

⁹¹ État 1 : p. 82. État 2 : p. 123

⁹² État 1 : p. 84. État 2 : p. 126

caractère méchant de l’Italien alors que le narrateur de la version publiée illustre sa méchanceté explicitement par le moyen de commentaires et de jugements directs, en employant des adjectifs descriptifs négatifs. Le narrateur veut s’assurer que le jugement du lecteur envers Annibal Pantalacci soit correct – qu’il l’identifie comme « un mauvais farceur », et non pas seulement comme un personnage avec un mauvais sens de l’humour, par exemple.

Outre le fait de vouloir contrôler le jugement du lecteur et remplacer une norme par la présence renforcée du narrateur, il s’agit aussi de supprimer ce qui est contradictoire avec le caractère méchant. Dans le manuscrit, l’exemple précédent se termine avec une remarque qui peint une image choquée et peu agressive de l’Italien : « Annibal Pantalacci avait assisté muet et sombre à cette scène étrange⁹³ ». Cette phrase est supprimée dans le livre publié ; il est vrai qu’elle semble tout à fait contradictoire avec le caractère moqueur décrit lors des premiers chapitres. En ajoutant et en supprimant certaines choses, on rend donc le personnage plus précis, plus cohérent et cela permet de terminer le « développement » du personnage, que Paschal Grousset n’a pas pu tout à fait achever. L’approfondissement et la précision des personnages permet dans ce cas-là d’établir une caractérisation axiologique : ils permettent de mettre en place des normes et de tirer des leçons morales pour le sujet-lecteur. Il importe donc que ce dernier puisse facilement identifier qui est « bon » et qui est « mauvais » sur le plan moral. Le narrateur, plus présent et plus identifiable, ainsi que le style normatif et moralisant de la version publiée, participent ainsi à la création d’un schéma narratif plus clair, qui facilite l’anticipation du lecteur quant à l’issue du roman et lui permet de savoir à qui il peut s’identifier.

3.1. Alice et l’approfondissement de l’histoire d’amour

Ce que nous venons de dire reflète également le cas d’un autre personnage central, Alice. Au-delà de la modification du personnage, dans la version publiée, la relation entre elle et Cyprien est approfondie. Cela sert à révéler des objectifs plus généraux : évoquer plusieurs thématiques, comme celle de l’amour, apporter de la variété et ainsi garder l’intérêt du lecteur. En effet, dans une lettre à Paschal Grousset, Hetzel critique le manuscrit en disant que son histoire d’amour, le « roman de son roman » reste froid⁹⁴. Ce choix de mots montre comment il est important, selon l’éditeur, de ne pas se concentrer sur un seul thème – qui, dans le cas du

⁹³ État 1 : p. 86. État 2 : p. 128

⁹⁴ Simone VIERNE, *op. cit.*, p. 457

manuscrit de Grousset, est celui des découvertes scientifiques – mais de construire plusieurs petits récits dans le cadre du roman.

Nous allons examiner cet approfondissement de la relation des deux personnages, mais aussi la manière dont le personnage d’Alice est modifié. Une des raisons qui explique ces changements est clairement identique à celles qui ont conduit aux modifications du personnage d’Annibal Pantalacci : diriger le lecteur vers un jugement correct. La lecture du roman publié évoque une jeune fille non seulement cultivée mais aussi moralement correcte – elle méprise Annibal Pantalacci – et qui montre, non pas expressément mais pourtant visiblement, qu’elle a des sentiments pour Cyprien. Dans le manuscrit, Alice est plus distante, elle n’exprime pas ses sentiments comme elle le fait après le passage sous la plume de Verne. En général, dans le manuscrit, l’amour entre ces deux personnages est quasiment non-réciproque : c’est plutôt Cyprien qui rêve d’Alice, sans une réponse claire de la part de celle-ci. La distance entre les deux protagonistes en comparaison avec le livre publié est particulièrement évidente au chapitre III du manuscrit. Cyprien, découragé par Mr. Watkins, qui a refusé de lui donner la main d’Alice, décide de partir de Griqualand, quand il entend la jeune fille chanter dans le jardin. Ce qui suit cette observation diffère d’un texte à l’autre :

État 1 : Elle était depuis longtemps rentrée à la ferme et sa voix s’était éteinte, que Cyprien était toujours debout à la même place, les yeux humides, comme cloué sous le charme. Quand il sortit de sa distraction, ce fut pour s’asseoir dans son fauteuil de bois et réfléchit profondément.

État 2 : Cyprien était debout, à la même place, les yeux humides, comme cloué sous le charme. La voix s’éloignait, Alice allait rentrer à la ferme, elle n’en était pas vingt mètres, lorsqu’un bruit de pas précipités la fit se retourner, puis s’arrêter soudain. Cyprien, d’un mouvement irréfléchi mais irrésistible, était sorti de sa case, tête nue, et courait après elle⁹⁵.

Ici, nous voyons comment, dans la version publiée, on a bouleversé le déroulement des événements. Dans le manuscrit, entendre Alice chanter fait réfléchir Cyprien qui, tout simplement en méditant dans son fauteuil, décide de ne pas renoncer encore à la poursuite du mariage avec la jeune fille. Le livre publié, au contraire, fait sortir le jeune ingénieur de sa case et dire à Alice qu’il pense quitter le Griqualand. La discussion qui suit, entre les deux personnages, ne se trouve pas dans le manuscrit : elle est donc entièrement écrite par Jules Verne. Lors de cet échange, Alice exprime très clairement ses sentiments et qu’elle ne souhaite pas que Cyprien parte :

⁹⁵ État 1 : p. 32. État 2 : p. 49

La jeune fille était frappée de stupeur. Cette nouvelle la surprenait en plein bonheur inconscient, comme un coup de massue. Soudain, de grosses larmes se formèrent dans ses yeux, et vinrent se suspendre aux longs cils qui les ombrageaient. Et, comme si cette explosion de chagrin l'eût rappelée à la réalité, elle retrouva quelque force pour sourire [...] Elle essayait de faire bonne contenance et de plaisanter, mais le ton de sa voix démentait ses paroles. Il y avait, sous ce badinage, un reproche profond, et qui alla droit au cœur du jeune homme⁹⁶.

Dans la version publiée, c'est seulement après cette discussion que Cyprien s'assoit dans son fauteuil et décide de ne pas partir ; il est encouragé par la réaction sentimentale d'Alice, par une nouvelle certitude. Le narrateur dévoile les sentiments amoureux d'Alice et supprime la distance qui est présente entre les deux personnages. Dans le manuscrit, Cyprien apparaît donc plus comme un héros solitaire, un scientifique qui lors de son odyssee personnelle doit surmonter des difficultés avec intelligence et persistance pour gagner l'amour d'Alice ; nous allons voir que dans la version publiée, le renforcement de l'histoire d'amour est plutôt un aspect de la caractérisation axiologique et sert ainsi à diriger le jugement du lecteur.

Dans la version publiée, on voit une supériorité morale attachée à Alice, que le manuscrit ne met pas en scène dans la même mesure. Par cela, nous entendons surtout la méprise pour l'antagoniste Annibal Pantalacci. Elle se manifeste notamment au chapitre VIII du livre publié, dans lequel on trouve un passage considérablement modifié en comparaison avec le manuscrit. Lors d'un dîner à la ferme, Alice discute avec Annibal Pantalacci ; son attitude envers l'Italien est complètement différente dans les deux textes :

État 1 : Avec ses bouffonneries, ses chansonnettes napolitaines et ses prétentions au bel esprit, il amusait Alison c'était parfaitement évident. Non certes qu'elle lui témoignât une courtoisie particulière ou parut se douter du motif qui l'amenait à la ferme. Mais elle l'écoutait volontiers, c'était déjà trop. Elle riait de ses lazzis, et lui donnait la réplique. Trop enfant, trop ignorante des laideurs morales pour soupçonner le triste envers de ce ramage, elle n'apercevait en Pantalacci qu'un passant comme les autres et moins ennuyeux que la plupart des autres. Cela faisait aux yeux de Cyprien l'effet d'une profanation. Voir en conversation réglée avec cet être méprisable celle qu'il plaçait, avec raison, si haut dans son respect et sa tendresse, était pour lui un supplice intolérable.

État 2 : Mais, avec ses bouffonneries, ses chansonnettes napolitaines et ses prétentions au bel esprit, ce ridicule personnage essayait vainement d'amuser Alice. Non, certes, qu'elle lui témoignât un dédain particulier ou parut se douter du motif qui l'amenait à la ferme. Elle se contentait de ne point l'écouter

⁹⁶ État 2 : p. 50-51

volontiers et ne riait jamais ni de ses lazzi ni de ses attitudes. Bien que trop ignorante des laideurs morales pour soupçonner le triste envers de son ramage, elle ne voyait en lui qu'un passant vulgaire et non moins ennuyeux que la plupart des autres. Cela semblait évident aux yeux de Cyprien, et il eut cruellement souffert de voir en conversation réglée avec cet être méprisable celle qu'il plaçait si haut dans son respect et sa tendresse⁹⁷.

Dans le manuscrit, Alice est amusée par Annibal Pantalacci ; elle l'écoute et elle rit de ses blagues. En revanche, lors de la réécriture du manuscrit, on change « il amusait Alison » par « ce ridicule personnage essayait vainement d'amuser Alice », « elle l'écoutait volontiers » en « elle se contentait de ne point l'écouter volontiers » et « elle riait de ses lazzi » par les termes « ne riait jamais ni de ses lazzi ni de ses attitudes ». Annibal Pantalacci est même « un passant vulgaire et non moins ennuyeux que la plupart des autres », quand dans le manuscrit, il est « un passant comme les autres et moins ennuyeux que la plupart des autres ». Le narrateur emploie encore des commentaires directs et des adjectifs négatifs pour diriger le jugement du lecteur envers les personnages. Il présente Annibal Pantalacci comme un personnage malveillant, et Alice comme quelqu'un qui reconnaît sa méchanceté et ne s'intéresse pas à lui. Elle est donc moralement supérieure, de la même manière que Cyprien : dans l'adversité entre le jeune ingénieur et l'Italien, Alice est aux côtés de Cyprien. Le narrateur de la version publiée cherche à mettre en place une opposition morale entre les personnages et montrer au lecteur le « bon » et le « mauvais » comportement ; pour bien illustrer ce dernier, il ne peut pas laisser Alice s'intéresser à Annibal Pantalacci.

S'assurant que le lecteur comprenne cette distinction entre les personnages et la norme à laquelle il doit s'attacher, le narrateur doit le convaincre que le bon époux pour Alice est Cyprien et non pas Annibal Pantalacci. Nous avons déjà évoqué le propos de Wayne Booth selon lequel, la plupart de temps, on est d'accord sur les valeurs, mais que les actions particulières sont toujours un sujet contraints à divers jugements. Comme c'est expliqué au début du roman, en tant que scientifique, Cyprien est dans une position inférieure comparativement au mineur Annibal Pantalacci, au sujet du mariage avec la fille du propriétaire de la mine. Le manuscrit laisse la question assez ouverte, car le narrateur reste plus neutre et ne se positionne pas clairement. Dans les deux textes, on voit ce que Wayne Booth (1983, 274-284) identifie comme un « contrôle de sympathie » par le choix du point de vue ; pour évoquer des sentiments de sympathie chez le lecteur, l'auteur peut choisir de raconter l'histoire du point de vue d'un seul

⁹⁷ État 1 : p. 76. État 2 : p. 115

personnage. Ce type de choix nous fait ressentir de la tendresse pour la personne fictive en question. Le narrateur des deux textes se concentre sur Cyprien, évoquant déjà une sympathie pour le jeune ingénieur. Lors de la modification du manuscrit, cet attachement est renforcé en soulignant la malveillance de son adversaire. En ce qui concerne la question du mariage, le manuscrit ne place pas automatiquement le lecteur aux côtés de Cyprien, car il manque la réciprocité de la part d’Alice, et Annibal Pantalacci n’est pas jugé aussi explicitement. En revanche, le livre publié contrôle l’identification et la sympathie du lecteur de manière rigoureuse ; la lecture de cette deuxième version place incontestablement le lecteur du côté de Cyprien.

Dans ce sous-chapitre, nous avons donc vu que, lors de la réécriture du manuscrit, certains personnages sont modifiés ; Annibal Pantalacci devient plus méchant, souligné par les commentaires directs du narrateur, et Alice devient moralement plus correcte du fait de son rapprochement avec Cyprien et de son attitude envers Annibal Pantalacci. Les personnages deviennent plus distinctement « bons » ou « mauvais ». Cette caractérisation axiologique de la version publiée dirige le lecteur vers le bon jugement des personnages et ainsi, vers le bon jugement de la norme. La spécification des personnages, ainsi que la suppression des contradictions et des incohérences contribuent à un schéma narratif plus clair, qui aide le lecteur à s’identifier et à retenir les leçons morales.

C. Étude des changements par Verne : quelles causes et quels effets

Dans cette sous-partie, nous allons conclure l’analyse des changements évoqués auparavant. Comme déjà évoqué au premier chapitre, la coopération Verne-Hetzel était largement définie par l’industrialisation de la littérature et ainsi, par des exigences commerciales mises en place par Hetzel. Il nous semble que les changements de *L’Étoile du Sud* sont également liés à cette nouvelle approche du 19^e siècle de la littérature populaire et industrielle.

1. La réception et l’approbation parentale

Rappelons-nous le souci de la réception et de l’approbation parentale. Selon Matthieu Letourneux, « le livre pour l’enfant était le résultat d’une transaction symbolique entre

des adultes et des enfants ⁹⁸», ce qui, dans son article, fait référence en premier lieu à la logique architextuelle qui est déterminée par les conditions de communication : la littérature jeunesse a pour but de proposer des livres à un public prédéterminé. Quand il s'agit de littérature industrielle, ces conditions de communication et de reconnaissance des attentes du lectorat sont soulignées : afin de vendre un livre, il faut qu'il plaise au public. Nous ne disons pas que le souci de réception ou de conception des ouvrages en fonction des attentes du lectorat serait toujours ou seulement lié aux enjeux commerciaux, mais qu'on donne à cet objectif une nouvelle importance à l'époque de *L'Étoile du Sud*, et qu'il joue ainsi un rôle essentiel dans la création de l'ouvrage.

Dans le cas de la littérature jeunesse, l'acheteur est la plupart du temps le parent. En plus de l'auteur et de l'éditeur, le parent joue le rôle de l'adulte dans la communication adulte-enfant. Le parent, qui se soucie de l'éducation et de l'intégration de son enfant dans la société, choisit naturellement des œuvres qui correspondent aux normes qu'il souhaite lui transmettre. Matthieu Letourneux (2016, 2) souligne la perspective socialisée que ce cadre de communication de l'adulte vers l'enfant met en place : l'architexte littéraire du livre jeunesse existe dans l'imaginaire social de l'enfance – il participe dans la définition de la place de l'enfant dans la société. Le contexte social et le cadre de communication de la littérature jeunesse sont donc importants dans la compréhension de la situation qui entoure *L'Étoile du Sud*.

Nous avons déjà vu dans le premier chapitre de notre étude qu'avec le *Magasin d'éducation et de récréation*, Hetzel cherchait à mettre en place « un enseignement sérieux et attrayant à la fois, qui plaise aux parents et profite aux enfants », ainsi que « de compléter l'éducation publique par la lecture au sein de la famille ⁹⁹», comme c'est annoncé dans l'avertissement du magasin en 1864. Dans cet avertissement on peut facilement identifier le cadre de communication de l'adulte vers l'enfant – on met en place un *enseignement* – ainsi que l'objectif qui est de plaire aux parents, les acheteurs. Le but d'Hetzel d'éduquer les enfants ne se réalisera pas sans l'approbation parentale – il doit donc se soucier de la réception des livres publiés, ce qui signifie surveiller leur contenu, et par conséquent, intervenir dans le travail des auteurs. Cet objectif inclut bien évidemment le besoin de gagner sa vie avec la maison d'édition, ce qui est rendu possible par le développement industriel de la littérature mais qui ne sera pourtant pas possible sans l'approbation de l'acheteur. Ce contexte-là explique certains

⁹⁸ Matthieu LETOURNEUX, « Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles », *op. cit.*, p. 21

⁹⁹ PARINET, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècle)*, *op. cit.*, p. 223

changements que le manuscrit de Grousset subit sous la plume de Verne – et sous la surveillance d’Hetzel.

2. L’approche nationaliste et la hiérarchie sociale

Dans notre analyse génétique de la partie précédente, nous avons évoqué l’approche nationaliste et la hiérarchie sociale soulignés de la version publiée de *L’Étoile du Sud*. Comme nous l’avons montré, par le biais du narrateur, les personnages d’origine non-occidentale se retrouvent au bas de la hiérarchie. On se moque du « Céleste Empire » de la Chine en le comparant de manière ironique avec le métier de blanchisseur, et ces personnages appellent par exemple Cyprien « maître » plus souvent que dans le manuscrit. Indépendamment de la hiérarchisation entre les différentes nationalités, l’approche nationaliste se manifeste dans les dialogues et le choix des mots modifiés. Il est évident qu’on essaye de convaincre le lecteur de la supériorité des Occidentaux et des Français. Quel est le rapport de ces changements avec le contexte auctorial du roman ?

Philippe Scheinhardt (2005, 60) souligne dans son article l’importance des valeurs et des pratiques contractuelles du 19^e siècle pour la compréhension des relations Hetzel-Verne. Selon Scheinhardt, la critique moralisatrice d’Hetzel est mobilisée à « l’esprit général de la nation ». L’une des valeurs de l’époque est ce qu’on pourrait appeler la « familialisation » du siècle : la famille devient l’unité la plus importante au sein de la société. (Scheinhardt 2005, 62-63, 68.) À part cela, il nous semble qu’un certain niveau de nationalisme caractérise également l’esprit général auquel les livres publiés par Hetzel cherchent à s’intégrer. Comme nous l’avons montré dans la partie précédente de l’analyse génétique, cela se fait pourtant de manière subtile, et certaines remarques anti-anglais du manuscrit sont même rendues plus neutres lors de la réécriture – par exemple, « la grossièreté naïve de la race anglo-saxonne » devient « le sans-gêne habituel ».

Philippe Scheinhardt évoque un autre exemple de changement du même type, exigé par Hetzel, lors de l’écriture d’*Une Ville flottante*. Dans le manuscrit de Verne, conservé de nos jours, on voit la remarque d’Hetzel à côté de la page : « Pourquoi ce chauvinisme ». En effet, selon Scheinhardt, la phrase pourrait être considérée comme faisant partie des valeurs patriotiques et de l’anglophobie française, et qu’elle a été censurée par Hetzel pour cette raison-là. Ce type de démarche « classique de la censure » prend la phrase hors de son contexte et ignore

la signification plurielle d'un discours. Selon Scheinhardt, la raison en est facilement identifiable : Hetzel s'inquiétait de l'effet du chauvinisme sur les potentiels lecteurs britanniques. (Scheinhardt 2005, 69-70.) Il s'agissait donc d'un souci de réception : le lectorat étant les enfants et les acheteurs les parents, ce souci concernait principalement ces derniers.

Il nous semble donc que l'approche plus nationaliste de la version publiée de *L'Étoile du Sud* fait partie d'une ligne éditoriale générale d'Hetzel, liée au souci de réception et par conséquent, à l'aspect commercial de son activité éditorial. Faire vendre un livre en France et gagner la confiance des parents-acheteurs nécessite que l'œuvre s'inscrive dans l'esprit général de la nation française et dans les valeurs patriotiques ; afin de vendre le livre sur le marché international, par exemple en Angleterre, il ne faut pourtant pas que cette approche soit trop évidente et qu'elle devienne du chauvinisme. Pour cette raison, le manuscrit de Grousset nécessitait des modifications.

3. Éduquer les enfants aux valeurs républicaines : l'importance de la famille

Comme nous l'avons déjà évoqué brièvement, Philippe Scheinhardt met un accent sur le rôle d'Hetzel en tant que « vulgarisateur de préceptes moraux » qui reprend « la tradition des moralistes du Grand Siècle ¹⁰⁰», notamment sous son pseudonyme d'auteur. La restauration des valeurs étant un sujet important au 19^e siècle, Hetzel est également un représentant de l'instance idéologique de la morale laïque républicaine. Une partie très importante de cette instance est la famille – elle est l'espace social privilégié de cette morale. (Scheinhardt 2005, 64.) Dans *Une Ville flottante*, qui est au centre de l'analyse de Scheinhardt, on trouve un exemple incontestable de l'approche moraliste de l'éditeur : Hetzel annote le manuscrit de Verne avec des additions, « chantant donc les joies de la fidélité conjugale et de l'harmonie familiale [...] ¹⁰¹ ». Selon Scheinhardt, pour Hetzel, la littérature est donc un moyen d'édification du public aux valeurs bourgeoises, dont la famille est une des plus importantes.

Dans les modifications de *L'Étoile du Sud*, cette valeur est présente dans l'approfondissement de l'histoire d'amour et du changement de personnage d'Alice. Comme déjà constaté dans l'analyse, cela sert à garder l'intérêt du lecteur et le diriger dans le jugement des personnages, mais il nous semble évident que la valeur familiale y est également présente.

¹⁰⁰ Philippe SCHEINHARDT, « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'*Une ville flottante* », *op. cit.*, p. 64

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 73

Du point de vue moraliste, il est plus raisonnable qu’Alice, la future mariée et mère de famille, soit immédiatement amoureuse de Cyprien – un prologue sympathique pour un mariage et une vie de famille harmonieuse.

4. Les changements du manuscrit effectués par Verne – et dictés par Hetzel ?

Toutes les modifications analysées ci-dessus ont plusieurs explications quant à leur justification ; elles contribuent à une structure plus claire et plus précise du point de vue du lecteur, ainsi qu’à la fluidité, l’expressivité et à la cohérence des personnages. Comme nous l’avons montré, elles servent également le double objectif d’éduquer les enfants et plaire aux parents, les acheteurs. Au moment de la rédaction de ce mémoire, le manuscrit de Verne de *L’Étoile du Sud* reste perdu – nous n’avons donc pas de moyen d’analyser au niveau détaillé les changements effectués à l’initiative de Verne et ceux dont l’origine est Hetzel. La lecture du manuscrit de Grousset révèle pourtant quelques indices concernant le rôle de l’éditeur dans la réécriture – plusieurs commentaires se trouvent dans les marges. Évidemment, il est difficile de savoir si ces annotations dans le manuscrit original sont destinées à Verne ou plutôt à Grousset – nous nous pencherons vers la première option, car toutes ces propositions sont retenues dans la version publiée. De toute façon, Hetzel aurait au moins communiqué ces mêmes observations à Verne, soit par le manuscrit, soit par d’autres moyens.

Ces annotations montrent Hetzel dicter la marche à suivre quant aux modifications à effectuer, et Verne obéir fidèlement. Dans l’exemple suivant du chapitre XIV de la version publiée et du chapitre XIII du manuscrit, on voit comment Verne change le récit d’après ce qu’Hetzel avait noté dans la marge, et comment Cyprien tire volontairement sur un lion attaquant au lieu de simplement avoir la chance de s’en défendre :

État 1 : Le bonheur avait voulu que la pression même de ses molaires sur le revolver que tenait Cyprien fit éclater une des capsules et par suite une balle explosible qui avait instantanément fracassé la tête du monstre...

Hetzel : Trop fort / de café ! / qu’il tire / expres¹⁰²

État 2 : De la main libre qui lui restait, Cyprien, sans rien prendre de son sang-froid, avait appliqué son revolver sur l’oreille du monstre, et une explosible venait de lui fracasser la tête¹⁰³.

¹⁰² État 1 : p. 137-138

¹⁰³ État 2 : p. 198-199

Dans le chapitre XV de la version publiée et du chapitre XIV du manuscrit, on trouve un autre exemple d'un changement dont l'origine est l'éditeur. Celui-ci demande qu'une description d'un paysage qui s'ouvre devant les personnages mentionne les Cafres :

État 1 : On aurait dit véritablement une de ces toiles étranges où un peintre s'est amusé à réunir dans un cadre étroit tous les représentants principaux du règne animal. Cyprien, satisfait dans ses instincts de savant et d'artiste [..]

Hetzel : et les / Cafres ?

État 2 : On aurait véritablement dit d'une de ces toiles étranges, sur lesquelles un peintre s'est amusé à réunir dans un cadre étroit tous les types principaux du règne animal. Peu d'habitants d'ailleurs. Les Cafres, il est vrai, au milieu de ce pays immense, ne peuvent être que très disséminés à leur surface. C'est le désert ou peu s'en faut. Cyprien, satisfait dans ses instincts de savant et d'artiste [...] ¹⁰⁴

Un autre exemple du chapitre XIV du manuscrit montre un changement exigé par l'éditeur au niveau du récit :

État 1 : Une douloureuse surprise leur était réservé en y arrivant. Matakite avait disparu.

Hetzel : l'intérêt est / à créer autour / de tous ces faits / dès le début ¹⁰⁵

Dans la version publiée, Matakite disparaît déjà dans le chapitre XI, et c'est lui que les quatre personnages vont partir chercher à travers le Transvaal. Il nous semble donc que la personne qui est à l'origine de ce changement – de faire de Matakite le voleur du diamant soupçonné au lieu de Pretorius – est Hetzel, qui communique cette tâche à Verne dans la marge du manuscrit.

Un dernier exemple est tiré de la correspondance entre Hetzel et Verne. Dans une lettre du 11 juillet 1883, il est question de l'épisode de l'enlèvement des oiseaux, que Verne n'a pas initialement modifié :

J'ai regardé feuillet à feuillet le manuscrit que vous m'avez envoyé, et j'ai vu avec étonnement que vous aviez gardé l'épisode où est l'homme se trouvant enlevé à 150 mètres en l'air par des oiseaux pris eux-mêmes dans ce filet. [...] je ne crois pas que cela soit possible. Comment des oiseaux peuvent-ils faire usage de leurs ailes,

¹⁰⁴ État 1 : p. 143-144, état 2 : p. 207-208

¹⁰⁵ État 1 : p. 151

embarrassés dans un filet ? Si vous tenez à cet épisode bien trop invraisemblable, au moins faudrait-il tacher de le rendre plausible en supposant qu'un ouragan, un coup de vent, un coup de tempête a tout enlevé, oiseaux, filets et l'homme emprisonné dans leurs mailles¹⁰⁶.

Dans sa réponse, Verne annonce qu'il a gardé le passage en modifiant le nombre de personnes dans le filet et le temps passé en l'air. Dans le livre publié, Verne a effectivement ajouté également un coup de vent proposé par Hetzel :

État 2 : En ce moment, le vent se mit à souffler avec une extrême furie, courbant tous les arbres du voisinage, comme si quelque effroyable trombe eut passé au ras du sol. [...] Toutes ces rames aériennes réunies, tous ces muscles pectoraux, dont les mouvements étaient simultanés, formaient, aidés par la furie de la bourrasque, une puissance si colossale, que cent kilogrammes ne lui pesaient pas plus qu'une plume¹⁰⁷.

À partir de ces exemples, nous pouvons tirer la conclusion que la position d'Hetzel ressemble à celle d'un co-auteur dans une position supérieure ; il donne son opinion à Verne sur ce qu'il faut changer, ou ce qui par son ton ressemble à un ordre, et ce dernier le fait. La limite entre l'auteur et l'éditeur devient floue et obscure. Ce qui nous paraît intéressant est le fait qu'Hetzel ne se considère pas du tout comme co-auteur, ou même comme un contributeur dans l'œuvre vernienne. L'article de Sarcey qui apparut dans *Le Temps* en décembre 1881 caractérise l'éditeur comme un co-auteur : « [Hetzel] est de moitié dans cette admirable série d'ouvrages que Jules Verne a signés de son nom, car c'est lui qui les a inspirés, qui a pressé l'auteur, qui a tiré de lui une foule de livres que l'auteur de *Cinq semaines en ballon* n'aurait sans doute essayé d'écrire, s'il n'avait pas été vivement sollicité par un homme intelligent, capable de le comprendre et de le conseiller ¹⁰⁸ ». Ce passage provoque une lettre d'Hetzel à Verne, où l'éditeur paraît presque choqué de tels propos : « Je ne suis pour rien dans vos livres. [...] le rôle que je remplis dans leur mise au monde est tout au plus celui de l'accoucheur dans la mise au monde d'un enfant, de l'enfant d'un autre. Aucun mot quelconque n'est jamais sorti de ma bouche, qui puisse donner à penser le contraire, je n'ai pas besoin de vous le dire¹⁰⁹ ». Même si Hetzel n'est pas un co-auteur, il nous paraît quand-même pertinent de le caractériser comme étant une figure

¹⁰⁶ DUMAS, Olivier et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op. cit.*, p. 185

¹⁰⁷ État 2 p. 243

¹⁰⁸ Olivier DUMAS et al., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome III, 1879-1886, op. cit.*, p. 136

¹⁰⁹ *Ibid.*

« d'auctorialité », après la désignation de Matthieu Letourneux concernant l'importance d'éditeur dans la littérature sérielle¹¹⁰. Pour nous, l'éditeur industriel Hetzel est très présent dans le travail de l'écrivain en tant que « patron », ce qui justifie cette désignation.

5. Points communs avec *L'Épave du Cynthia*

Dernièrement, nous souhaitons évoquer ici quelques similarités entre les changements de *L'Étoile du Sud* et des changements effectués au sein de *L'Épave du Cynthia* (1885), le troisième manuscrit que Grousset cède à Verne, mais qui est publié sous les deux noms, André Laurie et Jules Verne. Nous nous appuyons ici sur l'étude de Xavier Noël de 1984, « L'Épave du "Cynthia" d'André Laurie et Jules Verne : contribution respective des deux auteurs », que M. Noël nous a gentiment envoyé sur notre demande. Les remaniements faits par Verne sur le manuscrit de *Cynthia* révèlent-ils encore quelque chose de plus au sujet de la paternité partagée des trois romans, surtout de *L'Étoile du Sud* ?

Le roman est publié dans le *Magasin* en feuilleton à partir du 1^{er} janvier 1885, et fut publié également en in-8 la même année. C'est encore l'éditeur Hetzel qui est à l'origine de cette pluri-auctorialité du roman ; il demande à Verne de réécrire le manuscrit de Grousset. Bien qu'il soit signé de deux auteurs, Verne ne fait que de petites retouches. Pour la plupart, il s'agit de simplifications, et ainsi, plusieurs passages sont supprimés. (Noël 1984, 16-17.)

Il existe quelques similarités entre les remaniements de *Cynthia* et de *L'Étoile du Sud*. Premièrement, ce que Noël explique comme étant le seul ajout fait par Verne, l'attachement entre deux personnages, Erik et Vanda, est mis en évidence. Verne a ajouté cinq lignes au début du chapitre IV, et ceci montre « plus tôt et de façon plus explicite que chez Laurie, l'attachement entre Erik et Vanda¹¹¹ ». Ce passage est en effet rempli d'émotion : « Les adieux avaient été plus graves qu'on ne l'eût attendu de leur âge ; ces deux jeunes cœurs n'avaient pu se cacher l'un à l'autre leur profonde émotion¹¹² ». Cet ajout par Verne est similaire à l'approfondissement de l'histoire d'amour entre Alice et Cyprien dans *L'Étoile du Sud*. À notre avis, comme expliqué plus tôt, ceci est dans le but de mieux garder l'intérêt du lecteur, mais également de lui communiquer le message des valeurs familiales et l'importance de la vie de famille harmonieuse,

¹¹⁰ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, op. cit., p. 14-15

¹¹¹ Xavier NOËL, « L'Épave du "Cynthia" d'André Laurie et Jules Verne : contribution respective des deux auteurs », *Cahiers du Centre d'études verniennes et du Musée Jules Verne*, n° 4 (1984), p. 19

¹¹² Jules VERNE et André LAURIE, *L'Épave du « Cynthia »*, J. Hetzel et Cie, 1885, consulté sur BnF Gallica, p. 50

ce qui, pour Hetzel, constituait une partie essentielle de l'éducation morale. Peut-être est-ce également le cas dans la réécriture de *Cynthia* ? Noël remarque, d'ailleurs, que Verne a supprimé du texte la tension familiale entre Erik et ses parents adoptifs : la crainte des parents est diminuée, ainsi qu'un certain niveau d'égoïsme de leur part, et l'amertume d'Erik – ainsi, « les rapports familiaux semblent moins tendus que chez Laurie ¹¹³».

Selon Noël, Verne n'a pas modifié le texte en ce qui concerne le patriotisme de Grousset, qui exalte toujours son pays de naissance dans ses romans. La patrie effective d'Erik reste la France ; tous les héros des romans d'aventure de Grousset sont, en effet, des Français. Verne n'a pas changé non plus le fait qu'au début, Erik pense être d'origine irlandaise. L'écrivain a seulement supprimé le mot « misérable » dans la phrase suivante : « Quoi ! de tous les peuples celtes, fallait-il justement lui choisir le plus misérable et le plus opprimé ? ¹¹⁴ ». (Noël 1984, 51.) Ici, nous pensons aux modifications des phrases patriotiques et anti-anglais de *L'Étoile du Sud*, qui sont rendues plus neutres sous la plume de Verne. En supprimant l'adjectif « misérable », il fait probablement attention à ne pas vexer le peuple en question : pense-t-on peut-être au marché étranger qu'Hetzel prenait souvent en compte, dans ce cas-là, le marché irlandais ou anglais, ce qui nous paraît très probable dans le cas de *L'Étoile du Sud* ?

Pour nous, souligner encore une fois ces faits dans la réécriture de *Cynthia* met Verne plus fermement dans la position du « correcteur » qui modifie les textes de Grousset afin de les faire entrer dans le cadre des publications d'Hetzel. Ces propositions restent pourtant hypothétiques, comme nous n'avons pas les connaissances suffisantes sur *L'Épave du Cynthia* afin de faire un lien de manière sûr entre ces deux textes. Ceci pourrait être le sujet d'une autre étude.

Conclusion

Nous avons examiné certaines différences entre les deux versions du roman qui nous semblent pertinentes du point de vue de l'auctorialité. Nous avons pu identifier plusieurs changements que Jules Verne et Hetzel ont considérés comme nécessaires avant la publication de *L'Étoile du Sud*. Afin de conclure cette partie de l'analyse génétique, nous souhaitons le lier d'une manière encore plus évidente avec la question de la position auctoriale des deux auteurs.

¹¹³ Xavier NOËL, « L'Épave du "Cynthia" d'André Laurie et Jules Verne : contribution respective des deux auteurs », *op. cit.*, p. 49

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 51

Nous allons donc utiliser les remarques sur les deux textes pour proposer une réflexion plus générale des deux versions de *L'Étoile du Sud*.

Dans la première partie, nous avons examiné les changements techniques apportés sur la structure et sur le langage. L'expression écrite du texte s'améliore et l'intérêt du lecteur est mieux gardé dans la version modifiée. Il nous semble également que Paschal Grousset a voulu privilégier un peu plus l'aspect scientifique et éducatif dans son manuscrit, plutôt que de donner de la place à l'histoire d'amour. Ce dernier accorde de l'importance à tout ce qui se rapporte aux diamants, leurs découvertes et la tentative d'en fabriquer. De plus, même au sein d'un ouvrage de fiction, il insiste pour rester fidèle à des coutumes culturelles, ce qui est visible dans sa lettre à Hetzel. On peut donc dire que Grousset choisit une approche plutôt scientifique et pédagogique, mais qui sera modifiée lors de la réécriture pour des raisons romanesques. Jules Verne a également transformé, comme nous l'avons vu, l'expression écrite du texte. Souvent, il ne s'agit pas de grands changements, mais d'ajouts de mots connecteurs et de comparaisons, de répétitions et de précisions de noms. Jules Verne apporte donc dans le manuscrit sa technique littéraire.

Dans la deuxième partie, nous avons analysé les changements au niveau narratif. La voix narrative change lors de la réécriture du roman ; le narrateur est plus présent et plus identifiable, il emploie des commentaires directs afin de diriger le jugement du lecteur. Le style du roman devient plus normatif et plus moralisateur. Le narrateur du manuscrit est plus objectif ; il montre plus qu'il raconte, et le lecteur n'est pas guidé de la même manière vers le jugement des personnages et la perception de la norme, au contraire du narrateur de la version publiée qui fait l'inverse.

La position auctoriale de Paschal Grousset au niveau du manuscrit de *L'Étoile du Sud* se présente donc comme celle d'un écrivain aspirant, qui a une cible claire : se faire publier chez la maison d'édition Hetzel. Les publications pour la jeunesse par la maison d'édition cherchent, comme dit le titre de la revue destinée aux enfants, *Magasin d'éducation et de récréation*, à éduquer et amuser le lecteur. Paschal Grousset, lui-même passionné par la pédagogie et la science, met un accent particulier sur l'éducation dans son manuscrit, mais cela ne suffit pas. Il nous semble qu'à l'époque de la rédaction, Grousset ne maîtrisait pas encore certains détails de l'écriture romanesque, mais qui est pourtant l'auteur d'un roman quasi-achevé. Il fallait pourtant modifier l'expression écrite et la structure afin de faciliter la lecture et améliorer la qualité littéraire du roman, renforcer le narrateur pour mieux mettre en place la norme morale et le bon modèle de comportement pour les jeunes lecteurs – un objectif important pour la maison d'édition Hetzel.

Au sein de tous ces changements dans le texte de Paschal Grousset, on peut décrire le rôle auctorial de Jules Verne de la manière suivante : il prend la position de « correcteur », qui avec sa longue expérience en tant que romancier, identifie aisément les faiblesses du texte de Grousset. En plus de sa technique, il est important de se rappeler du contexte de la maison d'édition Hetzel, dont les exigences et les objectifs moraux et éducatifs concernant la littérature jeunesse que Jules Verne connaissait et avait déjà appliqués dans nombreux de ses romans. Du point de vue de Hetzel et Jules Verne, le manuscrit est comme un « brouillon » qui présente une idée prometteuse, mais qui n'est pourtant pas achevé. Le travail de Jules Verne dans le cadre de *L'Étoile du Sud* s'approche alors de celui d'un éditeur : il n'est plus un auteur qui développe son histoire à partir de sa propre imagination, mais tout d'abord un lecteur critique d'un texte par un autre écrivain, un « correcteur » qui doit y identifier les points faibles. Nous avons pourtant vu qu'Hetzel est très présent dans les marges du manuscrit ; il dit même directement à Verne ce qu'il faut changer. Verne n'agit donc pas seul, mais il est soumis à ce que l'éditeur attend de lui. Une hiérarchie évidente s'établit au sein du roman. Hetzel s'occupe de la fonction d'éditeur, et c'est Verne dont le nom figure sur la couverture du livre et qui effectue les changements ; nous avons pourtant vu que certains de ces changements importants sont à l'origine d'Hetzel.

Jules Verne apporte dans *L'Étoile du Sud* sa technique et ses compétences de romancier, développées lors de l'écriture de plusieurs dizaines de romans, et améliore le texte au niveau de l'expressivité, de la fluidité et de la structure. Grâce à sa technique, le texte devient plus facile et plus agréable à lire. Deuxièmement, Jules Verne applique au texte les standards de la maison d'édition Hetzel, en présentant un miroir de la bourgeoisie du 19^e siècle et en soulignant les aspects nationalistes de l'histoire. Il le fait tout en le rendant moins évident et à l'aide d'un langage plus neutre. En revanche, concernant l'aspect moral, nous avons des changements évidents de personnages et la présence d'un narrateur beaucoup plus visible, qui guide le lecteur à tirer des leçons morales de l'histoire et dans le processus d'identification. Jules Verne effectue donc un double objectif lors de la réécriture du manuscrit : améliorer le texte au niveau littéraire et langagier, et le faire correspondre davantage aux standards éducatifs de la maison d'édition Hetzel. Ainsi, l'auteur implicite de la version publiée qu'est Jules Verne, apporte dans le texte sa technique littéraire et renforce les standards moraux, en tant que « salarié » d'Hetzel. En revanche, la position auctoriale de Paschal Grousset est celle d'un écrivain aspirant qui manifeste une volonté de s'inscrire dans la ligne de Jules Verne et souhaite devenir un écrivain industriel.

La situation pluri-auctoriale du roman est donc presque pédagogique : on a le texte d'un écrivain aspirant qui est « corrigé » par un auteur beaucoup plus expérimenté non seulement

au niveau de la technique, mais également en ce qui concerne les exigences de la littérature jeunesse dans la maison d'édition Hetzel. Dans le cadre de *L'Étoile du Sud*, la position auctoriale de Grousset est donc presque celle d'un apprenti : à l'image d'un programme d'apprentissage dans lequel il entre de nature passive avec Jules Verne, qui commence par « corriger ses exercices ». Ensuite, la situation évolue : leur « collaboration » aboutit à la cosignature de *L'Épave de Cynthia*, et puis à la publication de romans d'aventure signés seulement avec le pseudonyme de Paschal Grousset, André Laurie.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons identifié à partir de différents points de vue – du contexte de l'époque, de la relation triangulaire entre Grousset, Hetzel et Verne, ainsi que du manuscrit – que la pluri-auctorialité de *L'Étoile du Sud* est hiérarchisée et liée à la littérature industrielle. Dans le premier chapitre, nous avons examiné comment l'industrialisation technique, le perfectionnement des presses à imprimer et l'alphabétisation croissante permettait de produire une quantité inédite de publications périodiques et de journaux. Ceci mène au développement du roman-feuilleton et du roman populaire à partir des années 1830. Le public devient de plus en plus important et le métier de l'éditeur se développe afin de servir d'intermédiaire entre le lectorat et l'écrivain. Dans ces nouvelles conditions industrielles, l'auteur se trouvait plus oppressé qu'avant. Comme nous avons pu le voir dans ce même chapitre, Jules Verne faisait partie de ce système de littérature industrielle avec son éditeur Hetzel. Leur collaboration d'auteur-éditeur ressemblait à celle d'un salarié et d'un patron. En tant qu'intermédiaire qui est chargé de connaître les attentes de l'enfant-lecteur et de l'adulte-acheteur, Hetzel s'inscrit à la paratopie de l'éditeur industriel et est obligé de garder ces attentes du lectorat en tête en lisant les manuscrits de Verne. En intervenant sur le travail de Verne, il cherchait à les atteindre.

Dans le deuxième chapitre de l'étude, nous avons évoqué la situation de Paschal Grousset : il était en manque de ressources et proposait plusieurs projets littéraires à Hetzel, se sentant ainsi obligé d'accepter de céder ses premiers manuscrits à la réécriture. En même temps, Grousset lui-même travaillait avec ses sœurs afin de rendre plus efficace le processus créatif ; il faisait donc à peu près la même chose qu'Hetzel et Verne avec ses manuscrits. Grousset était, du point de vue d'Hetzel, le fournisseur du manuscrit ; Jules Verne était obligé de son côté de produire un certain nombre d'ouvrages par an, et de travailler sous la direction de son patron, l'entrepreneur Hetzel, ce qui crée une hiérarchie économique.

Le dernier chapitre s'est concentré sur le manuscrit de *L'Étoile du Sud*. Au niveau des modifications, la position auctoriale de Jules Verne est celle d'un correcteur qui a beaucoup d'expérience en tant qu'écrivain industriel sous la direction d'Hetzel. En plus d'améliorations du langage, le livre publié met l'accent sur la caractérisation axiologique – donc la morale – et les valeurs familiales. Il adoucit le chauvinisme anti-anglais, mais ne le supprime pas complètement. De plus, les remarques d'Hetzel dans la marge du manuscrit et dans la correspondance sur les changements à effectuer – et le fait que Verne les effectue tous – montrent

le pouvoir de l'éditeur industriel. Cela fait partie des caractéristiques du roman-feuilleton populaire pour la jeunesse de la maison d'édition Hetzel. Cette analyse génétique confirme, pour sa part, notre hypothèse concernant une hiérarchie auctoriale liée à la littérature industrielle.

Tout au long de cette étude, nous nous sommes concentrés non seulement sur les deux auteurs de *L'Étoile du Sud*, mais également sur son éditeur. Hetzel est sans doute une figure tout à fait importante dans l'œuvre vernienne, mais les opinions sur son travail varient parmi les chercheurs. Son importance est reconnue, mais souvent, il est également vivement critiqué pour ses interventions, pour avoir restreint la liberté artistique de Verne et même pour n'avoir pas compris l'intention de l'écrivain et son originalité. William Butcher, par exemple, écrit dans son analyse de Nemo et des interventions d'Hetzel par rapport au personnage : « L'éditeur suggère que l'ambiance du Nautilus s'égaierait si le capitaine adoptait un garçon chinois : bien que la suggestion n'ait pas de suite visible, son inadaptation au roman montre l'ineptie de Hetzel écrivain, son incapacité d'apprécier la grandeur de l'épopée sous-marine ¹¹⁵».

Selon nos recherches, qui avaient comme point central la littérature industrielle, il nous semble que l'objectif d'Hetzel, au moins avec Jules Verne, n'était pas de produire de grandes épopées, mais de produire beaucoup d'ouvrages de manière industrielle, qui seraient en même temps d'utilité publique et ainsi, qui rentreraient dans le cadre de « l'utilité » et de « l'éducation », dont un des critères serait les valeurs familiales. Au sujet de *L'Étoile du Sud*, on pourrait remettre en question le choix de la pluri-auctorialité de l'éditeur et surtout le fait que le nom de Grousset n'apparaît nulle part dans l'ouvrage. Il nous semble que dans le cas de ce roman, l'intérêt n'était pas de privilégier l'originalité et la singularité du manuscrit de Grousset en tant qu'écrivain, mais dans la facilitation du travail de Verne. Le besoin de remanier le manuscrit ne vient pas de Grousset ou de son manuscrit, mais de Verne. Ce n'est pas un mauvais roman pour lequel il faut trouver un transformateur ; Verne est un écrivain industriel pour lequel il faut trouver du matériel. C'est un choix qui devient plus compréhensible en examinant le contexte industriel de la littérature de l'époque. Au-delà de cela, à notre avis, la critique éventuelle envers Hetzel doit être accompagnée par la critique du système capitaliste et industriel entier.

Dans les explications possibles de Xavier Noël que nous avons évoquées dans l'introduction – une simple opportunité, un double service rendu, une supercherie ou un coup de génie éditorial – nous voudrions ajouter une option : une pratique sérielle et industrielle pas si particulière pour le contexte de la fin du 19^e siècle, qui dit plus de l'époque que des personnes

¹¹⁵ William Butcher, *Jules Verne inédit. Les manuscrits déchiffrés*, Institut d'histoire du livre ENS Éditions, 2015, p. 435

individuelles. « Jules Verne » est une marque qui se caractérise partiellement par la pluri-auctorialité ; que ce soit Paschal Grousset, Pierre-Jules Hetzel, Gabriel Marcel, Louis Hetzel ou Michel Verne, et il n'est pas le seul dont l'œuvre est enrichie par d'autres contributeurs. La question spécifique de la pluri-auctorialité au sein de *L'Étoile du Sud* restera partiellement ouverte, sauf si un jour le manuscrit de Verne resurgit et une image plus définie du processus d'écriture pourra être construite.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

DARYL, Philippe (1881). *L'Étoile du Sud : aventures au pays des diamants* [Manuscrit]. Bibliothèque municipale de Nantes, Centre d'études verniennes, Fonds Jules Verne.

VERNE, Jules (1884). *L'Étoile du Sud : le pays des diamants*. Paris, J. Hetzel & C^{ie} (Les Voyages extraordinaires), 337 p. BnF Gallica.

2. Paschal Grousset et le manuscrit

KABAC, Nelly (2020, février 24). « André Laurie, un écrivain dans la lignée de Jules Verne », Hypothèses : Interfaces/Fonds Anciens BU Lyon. Consulté le 16 mai 2020.

MUSNIK, Roger (2016, mars 4). « Paschal Grousset, dit aussi André Laurie (1844-1909) », BnF Gallica : Le Blog Gallica. Consulté le 15 mai 2020.

NOËL, Xavier (2010). Paschal Grousset : de la Commune de Paris à la Chambre des Députés, de Jules Verne à l'olympisme. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles (Réflexions faites), 384 p.

NOËL, Xavier (2013). « Philippe Daryl (André Laurie) », Revue Jules Verne, n° 37 (septembre 2013), p. 85-102.

NOËL, Xavier ; MARCETTEAU, Agnès (2014). Utopiales 2014 : L'Étoile du Sud, où l'histoire d'un manuscrit extraordinaire [Audio]. Éditions ActusF. Consulté le 20 mai 2020.

NOËL, Xavier (2015). « Le manuscrit de L'Étoile du Sud par Philippe Daryl (Paschal Grousset) », in Bulletin de la société Jules Verne, 49^e année, n° 190, décembre 2015, p. 22-36.

NOËL, Xavier (2016). « Premières observations sur la double paternité », *Planète Jules Verne*, n° 4 (décembre 2016), p. 15-23.

3. Sur la relation triangulaire de Grousset/Hetzel/Verne ; Hetzel/Verne

BUTCHER, William (2015). *Jules Verne inédit. Les manuscrits déchiffrés*. Lyon : Institut d'histoire du livre, ENS Éditions, 2015, 460 p.

ISHIBASHI, Masataka (2007). *Description de la Terre comme projet éditorial, Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*. Thèse en Littérature et Civilisation française, Université Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis (dir. MOUCHARD, Claude). Bibliothèque numérique Octaviana. Consulté le 17 avril 2020.

SCHEINHARDT, Philippe (2006). « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'*Une ville flottante* », dans VIOLLET, Cathérine, BUSTARRET, Claire (dir.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris : CNRS Éditions, p. 59-95.

VERNE, Jules ; HETZEL, Pierre-Jules (1999). Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886). Tome II, 1875-1878. Paris, ed. par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Slatkine, 324 p.

VERNE, Jules ; HETZEL, Pierre-Jules (1999) : Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886). Tome III, 1879-1886. Paris, ed. par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Slatkine, 324 p.

VIERNE, Simone (1966). « L'authenticité de quelques oeuvres de Jules Verne », in *Annales de Bretagne*, tome 73, n° 3, pp. 445-458. Persée.fr. Consulté le 17 avril 2020.

4. Théorie/contexte historique

BOOTH, Wayne (1983). *Rhetoric of Fiction*. Chicago : The University of Chicago Press, 552 p.

BOTREAU, Catherine ; DE MASSOT, Laurence (2008), « L'Afrique des traitants et des esclaves – le point de vue de Jules Verne » [en ligne]. Nantes : Ville de Nantes. Consulté le 20 décembre 2020.

AUBRY, Danielle (2006). *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne : Peter Lang, 244 p.

COUÉGNAS, Daniel (2008). « Qu'est-ce que le roman populaire ? », dans ARTIAGA, Loïc (dir.), *Le roman populaire*, Paris : Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », p. 35-53. Cairn.fr. Consulté le 2 octobre 2021.

GALVEZ, Marie (2017), « "Éducation" » et "récréation" : Pierre-Jules Hetzel (1814-1886), figure majeure de l'édition pour la jeunesse au XIXe siècle ». BnF Gallica – Le Blog Gallica, le 27 septembre 2017. Consulté le 2 septembre 2021.

GLINOER, Anthony (2009), « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle », COnTEXTES [En ligne], Varia, mis en ligne le 26 mai 2009. Consulté le 23 février 2021.

LETOURNEUX, Matthieu (2017). *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 546 p.

LETOURNEUX, Matthieu (2016). « Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles ». Cahiers Robinson, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique (Arras), 2016, p. 21-33.

MAINGUENEAU, Dominique (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve : Editions Academia, coll. « Au cœur des textes », 187 p.

MOLLIER, Jean-Yves (1999). *Louis Hachette*. Paris : Fayard, 547 p.

PARINET, Élisabeth. (2004). Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècle). Paris : Éditions du Seuil.

PARINET, Élisabeth. (2007). « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 107 (avril 2007), p. 791-801.

PARMÉNIE, A., & BONNIER DE LA CHAPELLE, C. (1953). *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.-J. Hetzel (Stahl)*. Paris : A. Michel.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2009). « De la littérature industrielle », in *Revue des deux mondes* [en ligne], janvier 2009, p. 15-32.

THÉRENTY, Marie-Ève. « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIXe siècle », *Communication & Langages*, n° 166 (avril 2010), p. 3-19.

WEINMAN, Frédéric et WILFERT-PORTAL Blaise, « Le "traité Lorain" : traduction littéraire et naissance du capitalisme d'édition au milieu du XIXe siècle », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 55 (février 2017), pages 155-167. OpenEdition.org. Consulté le 17 septembre 2021.

5. D'autres exemples de la pluri-auctorialité

FILLAIRE, Bernard (2010). Alexandre Dumas, Auguste Maquet et associés. Paris : Bartillat, 137 p.

HERSENT, Nathalie (2013). « Auguste Maquet, écrivain et collaborateur d'Alexandre Dumas », BnF Gallica : Le Blog Gallica, le 3 décembre 2013. Consulté le 16 septembre 2021.

NOËL, Xavier (1984). « L'Épave du "Cynthia" d'André Laurie et Jules Verne : contribution respective des deux auteurs », *Cahiers du Centre d'études verniennes et du Musée Jules Verne*, n° 4, p. 15-64.

VERNE, Jules et LAURIE, André (1885). *L'Épave du « Cynthia »*. Paris : J. Hetzel & C^{ie}. BnF Gallica. Consulté le 1 octobre 2021.

VERNE, Jules (1878). *Les Grands voyages et les grands voyageurs. Découverte de la terre*. Paris : J. Hetzel & C^{ie}. BnF Gallica. Consulté le 25 septembre 2021.