ISSN: 1699-4949

Cédille
revista de estudios franceses

nº 27 (primavera de 2025)

Monografías 20

Les enjeux de l'écriture collaborative dans la littérature populaire française du XIX^e siècle
M. Carme Figuerola Cabrol (coord.)

Roman-feuilleton et écriture collaborative : les affres de la « littérature industrielle »

Isabelle BES HOGHTON
Universidad de las Islas Baleares
isabelle.bes@uib.es
https://orcid.org/0000-0001-8786-1409

Resumen

La mercantilización de la literatura en el siglo XIX, convertida en cultura de masas, plantea el problema de escándalo moral y de los límites insuperables. El estudio de la escritura colaborativa, implicando a tres grandes novelistas de folletín, revela nuevos abusos. Observando la asociación de Eugène Sue y Prosper Goubaux, de Alexandre Dumas y Auguste Maquet y de Jules Verne y André Laurie, analizaremos la evolución de este nuevo mundo editorial desde la Monarquía de Julio hasta la Tercera República: de un fenómeno nacido y facilitado por los usos y costumbres de la obra dramática y sus «asociaciones comerciales» a los excesos de la novela de folletín para terminar con la todopoderosa figura del editor capitalista.
Palabras clave: escritura colaborativa, folletín, Sue, Dumas, Verne.

Résumé

La marchandisation de la littérature au XIX^e siècle, devenue culture de masse, va poser le problème du scandale moral et des limites à ne pas dépasser. L'étude de l'écriture collaborative impliquant trois grands romanciers feuilletonnistes nous dévoile de nouveaux abus. En nous penchant sur l'association Eugène Sue et Prosper Goubaux, Alexandre Dumas et Auguste Maquet, et Jules Verne et André Laurie, nous analyserons l'évolution de ce nouveau monde éditorial de la Monarchie de Juillet à la troisième République : d'un phénomène né et facilité par les us et coutumes de l'œuvre théâtrale et ses « associations commerciales » aux affres du roman-feuilleton pour achever sur la figure toute puissante de l'éditeur capitaliste.
Mots clé : écriture collaborative, roman-feuilleton, Sue, Dumas, Verne.

Abstract

The commodification of literature in the 19th century, which had become mass culture, poses the problem of moral scandal and limits that should not be exceeded. The study of collaborative writing involving three great serial novelists reveals new abuses. By looking at the

* Artículo recibido el 9/05/2024, aceptado el 2/12/2024.

association between Eugène Sue and Prosper Goubaux, Alexandre Dumas and Auguste Maquet, and Jules Verne and André Laurie, we have analysed the evolution of the new editorial world from the July Monarchy to the Third Republic: from a phenomenon born and facilitated by the customs of theatrical work and its "commercial associations" to the throes of the serial novel to end with the all-powerful figure of the capitalist publisher.
Keywords: collaborative writing, serial, Sue, Dumas, Verne.

1. Introduction

Si notre siècle oppose plus que jamais la littérature de masse commerciale dite « best-seller » et celle que l'on nomme la « littérature blanche », ces notions sont pourtant nées il y a deux siècles, de la main du critique littéraire Charles-Augustin Sainte-Beuve (1806-1869), dans son article « De la littérature industrielle » publié en juillet 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*.

Il fait part d'une nouvelle littérature qui émerge sous la monarchie de Juillet, aux côtés de la traditionnelle, garante de qualité[1], dont les maîtres mots sont rentabilité et valeur commerciale, obligeant à une production rapide, massive et à prix réduits. Ce phénomène de littérature industrielle est possible grâce à l'essor de la presse et, en particulier, à l'apparition de deux quotidiens en 1836 : *La Presse* d'Emile Girardin et *Le Siècle* d'Armand Dutacq. Ces derniers vont accueillir les romanciers en bas de page, dans le feuilleton périodique[2] tentant ainsi d'attirer un public de plus en plus large. Si la presse démocratise la littérature, elle en paie les conséquences que Sainte-Beuve (1839 : 681) juge fort chères : cette « organisation purement mercantile qui fomente la plaie littéraire d'alentour et qui en dépend » s'encombre de peu de moralité. Baissant son prix pour atteindre l'employé autant que le bourgeois[3], elle se voit tributaire de l'annonce qui la fait vivre et la corrompt :

> Maintenant, quand on lit dans un grand journal l'éloge d'un livre, et quand le nom du critique n'offre pas une garantie absolue, on n'est jamais très sûr que le libraire ou même l'auteur (si

[1] Sainte-Beuve (1839 : 691) émet un avis très tranché et moralisateur, diabolisant la littérature industrielle : « deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté ».

[2] Des revues bimensuelles, dont la *Revue des Deux Mondes* ou la *Revue de Paris*, avaient publié les textes des écrivains romantiques comme George Sand, Alfred de Vigny, ou Honoré de Balzac dès 1829. Les quotidiens, quant à eux, réservaient leur bas de page, « rez-de-chaussée », au feuilleton, c'est-à-dire l'actualité artistique, la critique littéraire, théâtrale, musicale et artistique et au compte-rendu académique. Mais en 1836, deux journaux, *La Presse* et *Le Siècle*, décident de fidéliser leurs abonnés par la publication de romans dans le feuilleton ou dans l'espace variétés du quotidien.

[3] L'abonnement annuel de *La Presse* fut de 40 francs annuels au lieu des 80 francs en moyenne pour les autres quotidiens (Queffélec-Dumasy, 1989 : 11).

> par grand hasard l'auteur est riche) n'y trempent pas un peu (Sainte-Beuve, 1839 : 683).

Le feuilleton-roman tue à petit feu l'édition grand format, trop chère, et conséquemment la librairie. Mais surtout il avilie l'écrivain payé à la ligne dont le style s'étire à l'infini[4]. Le critique prédit haut et fort que « la littérature industrielle ne triomphera pas » n'organisant rien de grand et de fécond pour les lettres (Sainte-Beuve, 1839 : 690). Combien se trompe-t-il ! D'elle naîtront de nombreux écrivains dont les noms résonnent encore de nos jours : Eugène Sue, Alexandre Dumas et Jules Verne, entre autres.

Six ans plus tard, en 1845, un autre critique, Alfred Nettement, journaliste de la catholique *Gazette de France*, dénonce aussi les revers de cette presse à 40 francs qui doit « adopter une politique assez vague pour n'éloigner personne, et rendre par tous les moyens et à tout prix le feuilleton littéraire assez attrayant pour attirer tout le monde » (Nettement, 1845 : 6). Il accuse de « poltronnerie politique » (Nettement, 1845 : 7) autant *La Presse*, quotidien de droite que *Le Siècle*, journal de gauche et reproche au feuilleton cette recherche effrénée du divertissement et son immoralité. S'adressant à un public moins lettré, il use d'un style plus populaire qui reflète le langage oral et l'argot du peuple, mettant en avant parfois des personnages des bas-fonds, et se veut tout en action et émotion pour prodiguer des sensations fortes et un plaisir immédiat.

La marchandisation de la littérature, devenue culture de masse, s'opposant à la littérature d'élite, lettrée et légitimée, produite pour une audience cultivée et privilégiée sans but mercantile, va poser le problème du scandale moral (Nesci, 2016 : 109). Dans cette industrialisation de la littérature, jusqu'où est-on prêt à aller ?

L'étude de l'écriture collaborative impliquant trois grands noms de romanciers feuilletonnistes : Eugène Sue, Alexandre Dumas et Jules Verne nous dévoile de nouveaux abus. En nous penchant sur l'association Eugène Sue et Prosper Goubaux, Alexandre Dumas et Auguste Maquet, et Jules Verne et André Laurie, nous parcourrons l'évolution de ce nouveau monde éditorial sous la Monarchie de Juillet avant d'entrer dans un autre phénomène de la Troisième République : d'un phénomène né et facilité par les us et coutumes de l'œuvre théâtrale et ses « associations commerciales » (Véron, 1856 : 62) aux affres du roman-feuilleton pour achever sur la figure toute puissante de l'éditeur capitaliste.

1. Eugène Sue et Prosper Goubaux

Collectif est l'adjectif qui sied le mieux à l'œuvre dramatique de cette première moitié de siècle. On se partage le travail : du canevas au dialogue, à l'unité finale.

[4] « On a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes (…). Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne » (Sainte-Beuve, 1839 : 685).

Théophile Gautier, comme le souligne Jean-Yves Mollier, comparait l'art dramatique avec le travail des tailleurs : « l'un savait faire les culottes, l'autre les vestes et le chef d'atelier donnait à l'habit son allure finale » (Mollier, 2003 : 141). Eugène Scribe, l'un des auteurs les plus joués[5], ne manque pas d'associés. Eugène Sue formera lui aussi un trio au théâtre avec deux amis : Prosper Parfait Goubaux et Jacques Félix Beudin.

Ayant dilapidé la fortune de son père, Eugène Sue, s'est tourné vers la littérature pour subvenir à ses besoins. Il adopte les genres qui fonctionnent : le roman maritime à ses débuts (*Kernok le pirate, El Gitano, Atar-Gull, La Salamandre*…), puis le roman historique (*Latréaumont, Jean Cavalier, Le morne au diable*…) et enfin le roman de mœurs (*Cécile ou Une femme heureuse, Arthur, Mathilde, Mémoires d'une jeune femme*…) où il rencontre un succès plus inégal. Son éditeur Charles Gosselin lui montre alors des fascicules illustrés qui ont fait de bonnes ventes en Angleterre : *Les Mystères de Londres* et dont on pourrait réaliser une version parisienne. Son ami[6] Prosper Parfait Goubaux[7], avec qui il avait adapté son roman historique *Latréaumont* pour la Comédie Française en 1840, puis élaboré la comédie *La Prétendante* en 1841 (avec l'aide de Jacques Félix Beudin) ainsi que le mélodrame *Les Pontons* et le drame *Pierre le Noir ou les chauffeurs* en 1842, met au défi le jeune dandy de ne plus raconter la bonne société mais le peuple et la réalité telle qu'elle est :

> Vous croyez connaître le monde et vous n'en avez vu que la surface ! Il y a une chose au milieu de laquelle vous vivez et que vous ne voyez pas, qui vous porte, vous soulève, vous caresse ou vous brise, comme l'océan porte ou brise un vaisseau. C'est le peuple ! Ce peuple, jamais on ne l'entrevoit même dans vos livres, vous le dédaignez, vous le méprisez […] et cela sans le connaître. Voyez donc le peuple, étudiez-le donc, appréciez-le donc, c'est le cinquième élément que la physique a oublié de classer, et qui attend son historien, son romancier, son poète (Dumas, 1857 : 270).

[5] Il a écrit 425 pièces dont 249 vaudevilles, 94 opéra-comiques, 32 comédies et 30 opéras entre 1810 et 1861.

[6] L'amitié entre Sue et Goubaux est indéfectible. Début janvier 1843, Sue écrit au Marquis Édouard de La Grange pour qu'il recommande Prosper Goubaux auprès d'Abel François Villemain, ministre de l'Instruction publique et auprès de Charles Marie Tanneguy, comte Duchâtel et ministre de l'Intérieur, en vue d'une décoration de la légion d'honneur (Sue, 2013 : 150). La nomination du fondateur de l'école communale de la rue Blanche dans l'ordre de la Légion d'honneur ne tarde pas et est annoncée dans *Le Moniteur universel*, le 14 janvier 1843.

[7] C'est l'écrivain Ernest Legouvé qui avait rapproché Sue et Goubaux. Sue, criblé de dettes et déprimé, n'arrivait pas à finir son roman *Arthur* dont les deux premiers feuilletons étaient parus dans *La Presse*. Goubaux lui conseilla, puisqu'il doutait de tout, de faire un roman sur le doute et de creuser dans son cœur en s'isolant dans la campagne jusqu'à la fin de l'écriture. « De là date l'amitié de Goubaux pour Eugène Sue, et l'espèce de vénération qu'Eugène Sue avait pour Goubaux » écrit Alexandre Dumas dans son journal *Le Monte Cristo* dont le numéro 19 du 13 août 1857 est consacré à Eugène Sue (Dumas, 1857 : 269). Il devint alors son conseiller moral et littéraire.

Eugène Sue a besoin d'argent et même s'il répond : « Je n'aime pas ce qui est sale et ce qui sent mauvais » (Dumas, 1857 : 270), il se procure un pantalon de toile, une blouse tachée de peintre-vitrier, se coiffe d'une casquette et descend dans un cabaret mal famé d'un quartier misérable de Paris où il assiste à une rixe qu'il relate sitôt rentré. Dans ces deux premiers chapitres naissent la prostituée Fleur-de-Marie et l'ancien criminel boucher, le Chourineur. Il en écrit un troisième et les fait immédiatement lire à son ami Goubaux. Son conseiller littéraire depuis *Arthur* élimine ce dernier et discute avec Sue le plan des quatre prochains (Dumas, 1857 : 270). L'éditeur Gosselin apprécie aussi ce début de roman et convient d'un ouvrage en deux volumes au format in-octavo. Malgré ses réticences initiales, il négocie de belles conditions de publication en roman-feuilleton, comprenant le surplus de bénéfices tiré d'une double publication (Goudmand, 2016 : 5). *Les Mystères de Paris* sont vendus pour la belle somme de 26 500 francs au *Journal des Débats* qui a besoin d'un récit à épisodes pour se relancer, comme le font depuis deux ou trois ans ses concurrents. Le succès est tel qu'on en demandera dix volumes (plus de 400 épisodes qui seront publiés entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843), l'histoire tenant en haleine des centaines de milliers de lecteurs pendant plus d'un an.

Tout au long de l'écriture du roman, à chaque doute, Sue fera appel à Goubaux. Comme exemple, nous citerons ici la lettre du 9 juin 1843 se référant aux chapitres XXVII et XXVIII, parus le mercredi 21 et jeudi 22 juin, et non le vendredi prévu :

> C'est encore moi chère Providence. Si vous le pouvez, Soyez-la, en me donnant un moment demain matin. Je suis inquiet de mon Gringalet et Coupe en deux. Je ne sais si la voie où je suis est bonne et avant d'aller plus en avant, je voudrais être éclairé par vous. Si cela peut vous faire une promenade du matin, venez je vous en serai bien reconnaissant. Sinon j'irai chez vous. Ce feuilleton doit passer vendredi pr[ochain] voyez comme je suis pressé et quel peu de temps j'ai, c'est à en devenir fou d'être aussi pressé.
> À vous.
> E.S. (Sue, 2013 : 221).

Les recettes du roman feuilleton (début *in media res*, personnages poussés au paroxysme, rebondissements incessants, nombreux dialogues, situations pathétiques, fin en suspens et les quatre mots magiques : « La suite à demain ») alliés à la nouvelle thématique (les bas-fonds de Paris) et au langage populaire (l'argot) le convertissent en un phénomène, plébiscité par le public qui se rue sur le quotidien. Les numéros du journal sont vendus aux enchères à leur sortie. On fait la queue pour louer un

exemplaire à la demi-heure dans un cabinet de lecture. Que ce soit Théophile Gautier[8] ou Alphonse de Lamartine[9], les contemporains se font aussi l'écho de l'engouement pour ce « best-seller » qui sera traduit en plusieurs langues dans toute l'Europe et inspirera de nombreux sequels, autant à l'étranger : *Les Mystères de Berlin, de Munich, de Bruxelles*… qu'en France : *Les Mystères de province* (de Balzac), *de Rouen, de Nancy, du nouveau Paris, du vieux Paris*…

Ce succès fera l'objet de nombreuses critiques, dont celle d'Alfred Nettement qui dénonce la complicité malsaine entre crime et littérature dans le roman-feuilleton avec pour seul objectif le profit :

> Dans ce commerce fâcheux qui s'établit entre les lettres et les crimes, tout le monde y perd, les lettres, les criminels eux-mêmes, la société surtout. […] Les lettres y perdent leur dignité, leur honnêteté et leur indépendance. Au lieu d'être une mission, elles deviennent une industrie (Nettement, 1845 : 45).

L'usage et le bon goût veulent, selon Fréron, que la version dramatique ne voit le jour qu'une année après la publication d'un roman (*Revue des deux mondes*, Chronique de la quinzaine, mars 1844 : 911). Or Eugène Sue fait immédiatement appel à ses deux fidèles amis pour mettre à profit le retentissement de son œuvre et l'exploiter sur scène. On peut se demander si la menace d'adaptation théâtrale par d'autres que lui n'a pas accéléré le processus. Adolphe d'Ennery n´hésitera pas à écrire et représenter les *Bohémiens de Paris* au théâtre de l'Ambigu-Comique, en septembre 1843, une « piraterie littéraire » où seuls les noms des personnages ont été changés[10] (Sue, 2013 : 338).

Seulement quatre mois après la parution du dernier feuilleton, le 13 février 1844, le théâtre de la Porte Saint-Martin accueille la première représentation du roman en cinq actes et onze tableaux réalisés par Prosper Goubaux, Jacques Félix Beudin et Eugène Sue. La pièce sera publiée sous les noms d'Eugène Sue et Prosper Dinaux (nom de plume du duo Goubaux-Beudin) chez C. Tresse, éditeur de la France dramatique (Palais-Royal, galerie de Chartres, nº 2 et 3, derrière le Théâtre-Français), 1 volume in-8 à 2 col. de 60 pages, au prix d'un franc. Passé au crible de la censure, l'argot disparaît du mélodrame ainsi que Cécily et la Chouette, la prostituée Fleur de Marie devient une

[8] « Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles tant qu'ils ne connaissaient pas le dénouement de cette bizarre épopée » (Gautier, *La* Presse, 19 février 1844).

[9] « Le livre de M. Sue fait fureur ici tous les soirs. Mes belles nièces en lisent ce qu'on leur permet et ne rêvent que de lui » (Lamartine, 1875 : 29).

[10] Sue écrit à ce sujet au rédacteur du *Journal des Débats*, le 18 août 1843 : « Monsieur, Je lis dans le numéro du *Satan* de ce jour qu'un théâtre s'occupe d'un drame tiré des *Mystères de Paris*. Me permettez-vous de me servir de la voie de votre journal pour protester d'avance contre tout emprunt fait à mon livre ? Je me suis réservé le droit de mettre ce roman en scène dans un drame actuellement à l'étude au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Eugène Sue » (Sue, 2013 : 338).

mendiante qui chante dans les rues, le Grand-Duc Rodolphe de Gérolstein abandonne son entourage et ses excentricités. Après les interminables réécritures de la pièce de décembre 1843 à février 1844 et les nombreuses concessions faites aux censeurs[11], Eugène Sue ne reconnaît plus son œuvre et ne la croit plus digne d'intérêt comme il l'écrit à Marie d'Agoult[12] (Sue, 2013 : 508) ou encore à Hygin-Auguste Cavé[13] (Sue, 2013 : 512). Il a évité de justesse la suspension de la représentation et a dû demander audience auprès du ministre de l'Intérieur, Charles Marie Tanneguy Duchâtel (Sue, 2013 : 500), le second rapport de la commission de censure sur *Les Mystères de Paris* du 1er février 1844 n'étant pas plus favorable[14] que le premier du 30 décembre 1843. Le troisième rapport du 6 février, après l'intervention du ministre et quelques retranchements de plus, finit par autoriser l'ouvrage (Sue, 2013 : 516).

Selon la *Revue des deux mondes* de mars 1844, la foule se rend à la pièce mais ne l'applaudit pas, « en mettant son roman en mélodrame, M. Sue a rendu au goût

[11] Le premier rapport de la commission de censure sur *Les Mystères de Paris* du 30 décembre 1843 requiert « de larges coupures et de nombreuses modifications » et doutent de leur faisabilité annonçant déjà la rigueur intransigeante qui s'appliquera et la faible possibilité d'obtenir leur accord : « En supposant que de pareils changements fussent praticables, il resterait encore à examiner jusqu'à quel point ces modifications, quelque profondes qu'elles fussent, pourraient rendre admissibles des personnages, dont les caractères ont été d'avance dépeints et les antécédents décrits dans un roman, qui a reçu la plus grande publicité et qui a excité non seulement dans la presse, une vive polémique au point de vue littéraire et moral ; observations dont il importe de ne pas perdre le souvenir » (Sue, 2013 : 472).

[12] Dans une lettre à Marie d'Agoult, il écrit : « Je suis désolé madame que vous me préveniez si tard de votre désir d'assister à cette malheureuse représentation qui grâce à la censure est complètement indigne de votre intérêt » (Sue, 2013 : 508).

[13] « […] je vous assure, monsieur, qu'il est impossible à deux hommes d'intelligence, de faire plus de concessions pénibles que nous n'en avons faites et que nous en ferons encore, à des craintes à des scrupules incroyables, et cela sans avoir même la certitude que cet ouvrage si informe qu'il est devenu, sera même joué. J'ai fait complètement abnégation non seulement d'amour-propre, mais de pensée littéraire, en présence d'exigences si incroyables, d'hommes honnêtes et consciencieux, je le crois, mais d'une telle subalternité, que malgré eux, ils sacrifient à leur méticulosité les intérêts les plus respectables, ceux de ces malheureux directeurs de la porte St Martin, car croyez-le, monsieur, s'il ne s'agissait que de moi, il y a longtemps que j'aurais renoncé à un labeur aussi repoussant, et contre lequel ma conscience et ma dignité d'écrivain, se révoltent souvent » (Sue, 2013 : 512).

[14] « En résumé, en admettant que les changements exécutés par les auteurs rendissent supportable au théâtre une pièce basée sur une semblable accumulation de crimes, il resterait à examiner avec la plus scrupuleuse réserve s'il n'y a pas un inconvénient radical, dans le sujet même de cet ouvrage. Quels que soient les adoucissements apportés aux personnages du drame, n'est-il pas à craindre, ainsi que nous l'exprimions dans notre premier Rapport que le masque placé sur le visage de ses hommes portant les mêmes noms que dans le roman, ne laissent toujours apercevoir les traits des personnages du livre qui apparaîtront ainsi au public, avec les crimes et la dépravation qui en ont fait des types ineffaçables et qui ont soulevé de violentes récriminations dans la presse et à la tribune. Cette appréciation est-elle exagérée ? Et l'administration peut-elle s'en affranchir ? Nous ne le pensons pas et dans cette préoccupation, nous avons l'honneur de soumettre à M. Le Ministre les considérations de morale publique qui nous font persister dans les conclusions de notre premier Rapport sur cet ouvrage » (Sue, 2013 : 511).

public un service signalé ; il s'est uni de son triomphe et s'est immolé généreusement » (*Revue des deux mondes*, Chronique de la quinzaine, mars 1844 : 915). Pourtant, elle connut un immense succès et transmit à un public peu lettré un nouveau mythe de Paris radicalisé par les décors : son côté sombre et noir, dangereux (Krakovitch, 2004 : 204). Cette transmission de la capitale comme symbole du mal influencera les scènes parisiennes, en 1844 et 1845, avec des vaudevilles comme *Paris à la campagne* et *La Campagne à Paris*, ou encore *Paris voleur*, *Paris au bal, Paris et la banlieue*….

L'incroyable succès des *Mystères de Paris* encourage les quotidiens à publier plus de feuilletons. On annonce, dès 1844, la parution d'une série signée Alexandre Dumas qui comme nous allons le voir est le fruit d'une collaboration dans l'ombre à l'issue bien plus compliquée.

2. Alexandre Dumas et Auguste Maquet

S'inspirant des collaborations théâtrales, les quotidiens en recherche constante de grands noms pour leurs romans-feuilletons, le nouvel appât pour fidéliser les abonnés, encouragent les grands écrivains à s'associer pour accroître leur production. Le cas d'Alexandre Dumas est particulièrement représentatif. Ces collaborations dans l'ombre ont rarement une issue positive.

La collaboration d'Alexandre Dumas avec Auguste Maquet a fait couler beaucoup d'encre, notamment depuis le pamphlet diffamatoire d'Eugène de Mirecourt *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie.* (Les marchands de nouveautés, 1845), suivi de l'instance contre ce dernier gagné par Dumas le 15 mars 1845, mais surtout avec le procès de 1858 devant le tribunal civil de la Seine, où Maquet attaque le grand écrivain en justice pour impayé et pour revendiquer ses droits de co-auteur. Si la justice lui accorde 145 200 francs payables en onze ans, elle renonce à lui attribuer sa part de propriété intellectuelle et à apposer son nom sur les couvertures. Jusque dans son testament du 12 mai 1879, Maquet réclamera justice et invitera ses héritiers à faire connaître au public « la part immense (…) prise à la création de tant d'œuvres célèbres » (Simon, 2012 : 5)[15]. Dans l'ombre, le jeune collaborateur participe à pas moins

[15] « J'ai écrit avec Dumas père un nombre considérable d'ouvrages dont quelques-uns : Les Mousquetaires, Le Chevalier d'Harmental, Monte-Cristo, La Reine Margot, Le Chevalier de Maison-Rouge, Joseph Balsamo, La Dame de Monsoreau, etc., sont connus universellement. Cette collaboration féconde, consacrée par la notoriété publique, sanctionnée par la justice, Dumas l'a reconnue par écrit et par des actes publics, il l'a proclamée cent fois, alors qu'il en avait besoin et ne pouvait s'en passer. D'ailleurs les témoignages sont irrécusables, ils abondent : dans ma correspondance avec Dumas, dans les journaux, comptes rendus littéraires ou judiciaires, partout éclate cette vérité.

C'est à mes héritiers, qui bénéficieront du produit de ces ouvrages, c'est à ceux que j'ai aimés, à ceux qui portent mon nom, qu'il appartient de me faire, en toute occasion, attribuer la part d'honneur qui m'en revient, c'est à eux d'apprendre au public quelle part immense j'ai prise à la création de tant d'œuvres célèbres » (Simon, 2012 : 5).

de dix-neuf romans[16] et treize pièces de théâtre[17], contribution reconnue par Dumas dans une missive ouverte à la Société des gens de lettre en 1845.

Certains critiques ont accusé Dumas d'exploitation et tenté de rétablir les droits bafoués de Maquet, en particulier, Gustave Simon dans son *Histoire d'une collaboration* (1919). D'autres ont retranscrit des manuscrits du porte-plume, comme Claude Schopp dans ses *Grands romans d'Alexandre Dumas* (1991), montrant ainsi le grand travail de réécriture de Dumas. Le débat soulève bien des thèmes sur l'auctorialité, la propriété intellectuelle, les valeurs. Qui est l'auteur ? Celui qui a l'idée, celui qui fait le plan et l'ébauche ou celui qui donne forme finale au manuscrit ? Nos définitions actuelles sont difficilement applicables au XIX[e] siècle où les quotidiens requièrent un seul nom dans leurs feuilletons. Le nouveau système de publication des romans relègue le collaborateur dans l'ombre. Pour y remédier, certains co-auteurs choisissent un pseudonyme qui les représente (Jules Sandeau, Prosper Dinaux, Erckmann-Chatrian…).

Lorsqu'en 1838, le professeur d'histoire suppléant au collège Charlemagne présente à Dumas, à travers son camarade de lycée, Gérard de Nerval, un drame en trois actes et en prose : *Le Soir de carnaval*, ce dernier retouche la pièce et lui donne un nouveau titre : *Bathilde* mais ne se l'approprie pas. Seul Maquet est crédité (Simon, 2012 : 16). Il s'agit cependant d'une œuvre théâtrale, et n'y intervient aucun éditeur ni directeur de journal.

En revanche, en 1840, lorsque le jeune enseignant lui propose un roman historique, *Le bonhomme Buvat*, la relation change, impulsée par des enjeux financiers. Dumas veut le co-signer avec son collaborateur, mais Louis Desnoyers, le directeur littéraire du *Siècle*, lui fait remarquer que seul le nom de Dumas, déjà bien connu du public, attire les abonnements et peut fidéliser les lecteurs (Bassan, 1993 : 103). Dumas se contente donc d'acheter l'ébauche à Maquet, pour 1200 francs (Simon, 2012 : 18), qui accepte ces conditions et son anonymat. Depuis 1838, il écrit, pour *Le Siècle*, des romans en feuilletons (*Le Capitaine Paul* en 1838, *Acté* en 1839, *Aventures de John Davy*, *Le Capitaine Pamphile*, *Maître Adam le Calabrais*, *Othon l'Archer* en 1840) qui ont eu un certain succès[18], mais pas autant que ses œuvres théâtrales, notamment *Henri III et sa cour* et *Antony*. Il voit immédiatement le potentiel de cette histoire au genre très en vogue, le retravaille entièrement l'augmentant de trois volumes de plus et le publie dans le quotidien sous le titre du *Chevalier d'Harmental*. Le roman est une

[16] *Le chevalier d'Harmental*, *Sylvandire*, *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, *La Reine Margot*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Dame de Monsoreau*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Joseph Balsamo*, *Le Bâtard de Mauléon*, *Les Mémoires d'un Médecin*, *Le Collier de la Reine*, *Le Vicomte de Bragelonne*, *Ange Pitou*, *Ingénue*, *Olympe de Clèves*, *La Tulipe noire*, *Les Quarante-cinq*, *La Guerre des femmes*.

[17] *Les Trois Mousquetaires*, *La Reine Margot*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Catilina*, *La Jeunesse des Mousquetaires*, *Le Chevalier d'Harmental, La Guerre des femmes*, *Urbain Grandier*, *Le Comte de Morcef*, *Villefort*, *Le Vampire*, *La Dame de Monsoreau*.

[18] Son premier roman-feuilleton, *Le Capitaine Paul*, paru dans *Le Siècle*, du 30 mai au 23 juin 1838, rapporte 5 000 nouveaux abonnements au journal (Bassan, 1993 : 103).

réussite et Dumas décide de continuer la collaboration qui semble alors convenir aux deux parties. Après *Sylvandire* en 1841, le grand romancier qui a lu *Les mémoires de M. d'Artagnan* de Courtilz de Sandras (1704) durant un voyage en train de Marseille à Paris, soumet l'idée à son collaborateur.

Ainsi s'installe un « atelier littéraire » où chacun a sa place (Mombert, 2022 : 32) : Maquet fait le travail préparatoire à partir des documents historiques qu'il trouve lui-même ou que Dumas lui suggère[19], il écrit la première version (« une copie »[20], terme utilisé dans leur correspondance) avec un plan, des chapitres, les grandes lignes de l'intrigue et des esquisses de dialogue ; Dumas retravaille la livraison lui apportant style et effet dramatique dans les dialogues, des passages d'action ainsi qu'un bon développement des personnages (le volume textuel s'en voit très largement augmenté) ; le porte-plume n'écrit la suite qu'après avoir lu la version imprimée.

Le 25 mars 1845, les deux auteurs signent une convention financière stipulant la rémunération de Maquet (Dumas, tome IV, 2020 : 300-301). Le lendemain, un gros contrat est passé avec le directeur de *La Presse*, Emile de Girardin, et le directeur du *Constitutionnel*, Louis Véron, pour un achat de neuf volumes par an chacun, pendant cinq ans, à 3 500 F par volume, soit 63 000 F, plus 45 000 F pour l'édition pour les cabinets de lecture, et 36 000 F pour l'exploitation à l'étranger soit une somme totale de 144 000 F (Dumas, tome IV, 2020 : 301-305). C'est à partir de là, comme le souligne Sarah Mombert dans son article « Dans les archives d'un atelier littéraire », que la collaboration se déroule sous des principes plus rigoureux (Mombert, 2022 : 37) : les collaborateurs développent ensemble l'intrigue du roman avec plan détaillé, l'évolution des personnages et quelques esquisses de dialogue[21], puis chacun s'attache à son volume (Dumas rédige le feuilleton d'un roman pendant que Maquet prépare la copie d'un autre) au rythme du bouclage des quotidiens, plusieurs romans étant simultanément en écriture[22]. N'ayant pas le temps pour les relectures, c'est le directeur littéraire du journal qui corrige les épreuves et, dans ce travail à la chaîne, les coquilles sont

[19] En voici un exemple dans une lettre d'Alexandre Dumas à Auguste Maquet de la mi-janvier 1844 : « N'oubliez pas de vous procurer le volume de l'Histoire de Louis XIII qui traite du procès Chalais et des pièces relatives. Apportez-moi en même temps ce que vous avez de travail préparé pour *Athos* » (Dumas, 2020 : 134). Avant qu'Armand Dutacq, le directeur du *Siècle*, ne propose *Les Trois Mousquetaires*, le roman est intitulé *Athos* ou *D'Artagnan*.

[20] « Dans l'argot des journalistes de l'époque, la « copie » occupe un statut intermédiaire entre le travail présumé imparfait du lycéen et le texte destiné à l'impression puisque, dotée d'une faible auctorialité, elle est toujours soumise au rédacteur en chef, qui retaille et modifie à sa convenance le manuscrit du rédacteur avant de le faire porter à la composition. Ancien professeur d'histoire et écrivain du journal, Maquet est familier de ces méthodes de rédaction » (Mombert, 2022 : 33).

[21] Voir les dix feuilles doubles manuscrites du plan du *Vicomte de Bragelonne* retranscrites dans « Les grands romans d'Alexandre Dumas », tome III, édition de Claude Schopp (Dumas, 1991 : 854-871).

[22] En mars 1845 par exemple, chaque jour apparaît un épisode de *Vingt Ans après* dans *Le Siècle*, de *La Reine Margot* dans *La Presse* et de *La Guerre des femmes* dans *La Patrie*.

nombreuses et les erreurs historiques de Dumas ne peuvent être identifiées par Maquet qu'une fois le texte publié (Mombert, 2022 : 38). Lors des campagnes électorales de Dumas en 1848 et 1849, il arrive même qu'Auguste Maquet remplace Dumas pour la rédaction des feuilletons.

Après le succès des *Trois Mousquetaires*, Dumas est assiégé par les directeurs de journaux qui lui réclament des feuilletons. En besoin constant d'argent, le romancier accepte tous les contrats, que ce soit avec le *Journal des Débats* (*Le Comte de Monte Cristo*), *La Démocratie Pacifique* (*Le Chevalier de Maison-Rouge*), *Le Commerce* et *L'Espagnol* (*Le Bâtard de Mauléon*), et bien d'autres. Les deux écrivains se tuent à la tâche entre 12 et 14 heures par jour.

En 1847, Maquet accompagne Dumas en Algérie lorsque le ministre de l'Instruction publique Salvandy lui propose, contre subvention, de décrire le pays afin d'attirer plus de colons (Bassan, 1993 : 106). Ayant abandonné les feuilletons du 6 septembre 1846 au 4 janvier 1847, ce voyage vaut au romancier un procès de Girardin et Véron qui le condamne, le 19 février 1947, à 6 000 F de dommages et intérêts et 8 volumes pour *La Presse* et 6 pour *Le Constitutionnel*.

Le 20 décembre 1850, le nouveau Théâtre-Historique confié à Dumas en 1847 est déclaré en faillite. L'écrivain se voit en fâcheuse position d'autant plus que ses commandes de romans-feuilletons sont réduites par le nouveau droit du timbre imposé par le gouvernement[23]. *Ange Pitou*, la suite du *Collier de la Reine,* est terminé sans l'aide de Maquet[24]. Leur relation s'achève en 1851 avec *Olympes de Clèves*, publié dans *Le siècle*, du 16 octobre 1851 au 19 février 1852. Le jugement de faillite prononcé en 1850 étant confirmé le 11 décembre 1851, le grand écrivain, prévenu à l'avance et désirant éviter la contrainte par corps, fuit à Bruxelles (Bassan, 1983 : 108). Maquet cesse d'être son collaborateur et finit par lui réclamer ses impayés au tribunal. Quelques années plus tard, il est remplacé par Paul Bocage pour l'écriture des *Mohicans de Paris* (1854-55), entre autres.

La fin de la multi-édition (feuilleton puis libraire) fragilisera la position des écrivains qui se retrouvent plus que jamais « sous la coupe du marchand », comme écrit Jean-Yves Mollier (Mollier, 2003 : 143). L'édition « capitaliste » verra le jour avec la Bibliothèque des chemins de fer et la Collection Michel Lévy à un franc, entre 1853 et 1855. Dumas sera soumis à des contrats d'exclusivité[25]. Le débutant n'aura d'autres choix que de vendre à l'éditeur son manuscrit à forfait, sans droits proportionnels sur les ventes. C'est ainsi que Michel Lévy achètera les manuscrits de la comtesse de Dash (*L'Arabie heureuse* et *la Vie au désert*), du docteur Maynard (*Les Baleinières*), de Victor

[23] Le rétablissement du droit du timbre réduit la publication des romans-feuilletons à trois jours par semaine.

[24] Il sera publié dans *La Presse*, du 17 juin 1850 au 26 juin 1851.

[25] Michel Lévy obtient l'exclusivité des *Œuvres complètes* de Dumas, vendues deux francs le volume (Mollier, 2003 : 144).

de Perceval (*Les Mémoires d'un policeman*) et du marquis de Cherville (*Le chasseur de Sauvagine*), qui seront publiés sous la signature d'Alexandre Dumas. André Laurie se retrouvera dans cette position-là, comme nous allons le voir.

3. Jules Verne et André Laurie

L'apogée du roman-feuilleton de 1836 à 1850, année du vote de l'amendement d'Henri de Riancey qui vient taxer les journaux d'un impôt d'un centime par feuilleton, fragilise de nombreux éditeurs. Pierre-Jules Hetzel est pratiquement ruiné à la veille de la révolution de 1848[26]. Il avait fondé, en 1843, le *Nouveau Magasin des enfants* qui propose aux jeunes lecteurs les œuvres d'écrivains comme Balzac, Musset, Sand, Nodier, Dumas. Exilé en Belgique de 1851 à 1860, ce n'est qu'à son retour en France qu'il crée, avec Jean Macé, la revue *Bibliothèque illustrée des Familles*, qui devient le *Magasin d'éducation et de récréation* en 1864. Alfred de Bréhat lui fait rencontrer, en 1861, un tout jeune auteur, Jules Verne, qui, avec ses *Voyages extraordinaires*, sera à l'origine de son plus grand succès. Travaillés étroitement autant par l'auteur que l'éditeur[27], prépubliés sous forme de roman-feuilleton dans le *Magasin d'éducation et de récréation* puis édités en trois collections destinées aux étrennes : une économique sans illustration, un petit format peu illustré et un grand format richement illustré et cartonné, les *Voyages extraordinaires* renfloueront les caisses.

C'est au sommet du succès de Verne, que Paschal Grousset contactera l'éditeur Hetzel qu'il a connu grâce à son cousin Adrien Hébrard, le directeur du journal *Le Temps*. L'ancien délégué aux Affaires étrangères de la Commune de Paris, condamné à la déportation dans une enceinte fortifiée en Nouvelle-Calédonie en septembre 1871, après la chute de la Commune, puis évadé en 1874 avec cinq de ses camarades (Rochefort, Jourde, Pain, Ballière et Grantille), s'est installé à Londres, d'où il cherche à vivre de sa plume. Chef de famille avec quatre sœurs à sa charge en Angleterre et un frère cadet à l'école militaire en France, comme le souligne Xavier Noël, Grousset est en constante recherche de travaux littéraires et sous une lourde pression économique (Noël, 2013 : 92). Il ne rechigne pas lorsqu'après le refus de son premier ouvrage en 1875, *Scènes de la vie de collège en Angleterre*[28], Hetzel propose, en 1877, de lui acheter les droits d'auteur du manuscrit intitulé *L'héritage de Langévol* pour le confier ensuite

[26] Voir à ce sujet, Jean-Yves Mollier, *L'argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988, p. 242-249.

[27] Voici ce que Curval nous en dit : « Là, ce dernier entrait ouvertement en lutte avec son auteur, réécrivant parfois certains passages, discutant âprement de l'intérêt de tel personnage ou de tel épisode et parvenant souvent à les faire supprimer. Une période rayonnante, combattante où l'élaboration de ses principaux chefs-d'œuvre ressemblait superficiellement à la fabrication de super *best-sellers*, mais où Verne, dans ce dur dialogue avec le père artificiel qu'il s'était choisi, découvrait ses véritables cibles » (Curval, 1978).

[28] Cet ouvrage sera tout de même accepté et publié par Hetzel en 1881, sous le nom de plume d'André Laurie. Y fera suite toute une série : *Mémoires d'un collégien* (1882) et *Une année de collège à Paris* (1883).

à Jules Verne[29]. Il verra le jour en 1879, sous un nouveau titre : *Les 500 millions de la Bégum et sous la signature du grand écrivain.*

Jules Verne doit à Hetzel deux romans par an[30] et en 1878, le romancier a pris du retard sur ses remises. L'œuvre de Grousset, comme le montre cette *lettre d'Hetzel à Verne* du 29 août 1878, est une solution rapide pour résorber le délai :

> 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 (Dumas, 2001 : 286).

Quelques années plus tard, en février 1881, Grousset envoie de Londres, sous le nom de Philippe Daryl, *L'Étoile du Sud, Aventures au pays des diamants*, qui est acheté en 1883 dans les mêmes conditions que le précédent (Noël, 2015 : 30). *L'étoile du Sud*, remanié par Jules Verne, dès l'été 1883, sera publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* au format feuilleton à partir du 1er janvier 1884 jusqu'au 15 décembre de la même année.

Après les publications réussies des aventures de collégiens sous le pseudonyme d'André Laurie : *Scènes de la vie de collège en Angleterre* (1881), *Mémoires d'un collégien* (1882), *Une année de collège à Paris* (1883), *L'histoire d'un écolier hanovrien* (1884), le troisième manuscrit de Grousset retravaillé par Verne, *L'Épave du Cynthia*, proposé en mai 1884, porte sur sa couverture en 1885 le nom des deux collaborateurs : Jules Verne et André Laurie[31]. Ce roman ne fait pas partie des *Voyages extraordinaires* comme les deux précédents. C'est la dernière collaboration entre les deux auteurs. André Laurie

[29] « 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 reparaître sous un titre quelconque. Cet écrivain pourra être M. Jules Verne auquel M. Hetzel pense à offrir ce travail de préférence à tout autre » (Vierne, 1966 : 454).

[30] Selon le traité du 17 mai 1875 entre Hetzel et Verne, « M. Jules Verne fournira par an, comme précédemment, à MM. J. Hetzel & Cie deux volumes de la même valeur et étendue que ceux qu'il a déjà publiés chez les mêmes éditeurs. (…) Quand M. Jules aura remis à MM. J. Hetzel & Cie le manuscrit d'une œuvre nouvelle, MM. J. Hetzel & Cie 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 » (Dumas, 2002 : 367).

[31] Le roman est publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* en feuilleton, à partir du 1er janvier 1885, et en in-8 la même année.

fera désormais cavalier seul avec de nombreux ouvrages chez Hetzel jusqu'en 1905. Grousset avouera dans une lettre à Hetzel du 31 décembre 1879 avoir beaucoup appris de Verne. Cette association lui aura permis de mettre le pied à l'étrier et comme l'affirme Xavier Noël : Qui sait si le travail de réécriture de Jules Verne n'a pas contribué à la naissance de l'écrivain André Laurie ?

Cette collaboration bien plus qu'une collaboration Verne-Grousset qui n'ont aucun contact entre eux est une collaboration Grousset-Hetzel, Hetzel-Verne, le duo devenant trio avec pour pilier l'éditeur. Dès le premier manuscrit, *L'héritage de Langévol*, va se poser la question de la pluri-auctorialité et de l'entremise de l'éditeur. William Butcher nous assure que quelques pages de l'œuvre publiée auraient été réécrites par Hetzel lui-même (Butcher, 2015 : 419-423). Hetzel intervient grandement sur le manuscrit de *L'étoile du Sud* envoyé par Grousset, en y critiquant la froideur de l'histoire d'amour, la supériorité d'Alison sur son milieu, et en suggérant qu'elle soit élevée en France et qu'il y ait des antécédents à l'amour d'Alison et de Cyprien, remarques auxquelles Grousset répond dans une lettre du 18 mars 1881 (Noël, 2015 : 30).

Une fois le manuscrit acheté, l'auteur du manuscrit n'a plus aucune relation avec l'éditeur et est totalement exclu du processus d'édition du texte. Alors commence l'échange assidu entre l'éditeur et l'écrivain final. Hetzel recommande à Verne de ne pas raccourcir et de sacrifier « rien de ce qui peut vous paraître intéressant et bon à garder » (Noël, 2015 : 32). Verne supprime quand même quatre chapitres et en ajoute six pour faire durer le suspense et renforcer l'intérêt du lecteur, mais doit justifier chaque retouche auprès de l'éditeur[32]. Certains noms de personnage sont aussi modifiés à la demande d'Hetzel : Alison devient Alice, Thomas Steel, Thomas Hopkins et un personnage est ajouté : Bardik, le second cafre. Mais les corrections sont principalement stylistiques (*cf.* Kalliokoski, 2021 : 53-56), assez équivalentes à celles que font les éditeurs de nos jours sur les manuscrits des auteurs débutants pour plus de fluidité, d'expressivité et de cohérence des personnages[33] ; certaines d'ailleurs sont le résultat des remarques d'Hetzel en marge du manuscrit. Verne, auteur d'une trentaine d'ouvrages, apporte surtout sa technique au manuscrit du primo-romancier (Vierne, 1966 : 467).

Dans sa correspondance à Hetzel, l'écrivain souligne, à plusieurs reprises, le gros travail réalisé sur le manuscrit de *L'étoile du Sud* (lettres à Hetzel du 6 au 10 juillet 1883, Noël, 2015 : 32). Pourtant, comme le souligne Xavier Noël, le récit une fois

[32] Il va « prolonger jusqu'au bout l'affaire du faux diamant artificiel » (Lettre de Jules Verne à Pierre Hetzel du 6 juillet 1883, Noël, 2015 : 32) en déplaçant le « tribunal secret » sur le secret de la pierre artificielle (chapitre VIII du manuscrit) et la révélation de l'erreur cadastrale (chapitre X du manuscrit) à la fin du roman. Il corrige aussi les invraisemblances qui sont vivement discutées avec Hetzel, comme celle du passage de l'enlèvement de deux personnages en l'air dans un filet par un groupe d'oiseaux ou l'affaire du diamant avalé par une autruche (Dumas et al., 2002 : 184-186).

[33] Verne modifie le personnage d'Alice comme le désirait Hetzel et approfondit l'histoire d'amour en ajoutant la réciprocité de son amour.

réécrit par Verne est encore « laurien » et dans l'esprit d'autres romans du même auteur (Noël, 2015 : 35). Daniel Compère considère aussi que « bien plus qu'*adapté*, le roman aurait été *adopté* » (Compère, 1974 : 132).

L'épave du Cynthia souffre encore moins de retouches, quelques simplifications et allègements de vocabulaire ou de syntaxe et des suppressions de passage dont, entre autres, la tension familiale entre Erik et sa famille adoptive (Noël, 1984 : 49). On peut se demander si ce retrait ne fut pas requis par Hetzel qui désirait apporter une éducation morale aux enfants en défendant les valeurs de la famille. Le seul ajout de Verne, cinq lignes, au début du chapitre IV, a pour but d'insuffler plus d'émotion et de montrer « plus tôt et de façon plus explicite que chez Laurie, l'attachement entre Erik et Vanda » (Noël, 1984 : 19), de même qu'il avait été fait entre Alice et Cyprien dans *L'étoile du Sud*. Ce roman renferme tous les thèmes lauriens dont, entre autres, la patrie et la nationalité présents dans presque tous les romans d'aventure et la série *Vie de Collège* de Laurie (Noël, 1984 : 50), l'enfant trouvé, le traître entravant un voyage de recherche (Noël, 1984 : 55).

Le chef d'orchestre de ces trois romans est définitivement l'éditeur Hetzel et peut-être pourrait-on penser que Verne n'en a été que le « correcteur » qui mettait à jour les manuscrits pour les faire entrer dans le cadre des publications hetzeliennes. Francisque Sarcey, dans un article de *Le Temps* de décembre 1881, en évoquant les *Voyages extraordinaires*, n'a-t-il pas écrit :

> [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 (Dumas, 202 : 136).

À la fin de sa vie, comme Maquet avant lui, Grousset, en manque de reconnaissance, ne se satisfait plus de l'accord passé avec Pierre-Jules Hetzel. Ce dernier lui fait entrevoir la possibilité d'une révision des traités (pas correctement appliqués selon Grousset) et d'une compensation pour avoir cédé les manuscrits de *L'Héritage de Langévol* et de *L'Étoile du Sud*. Deux ans après la mort du père, après plusieurs échanges virulents, le 29 janvier 1888, Grousset réclame son dû au fils et écrit : « Il faut ou porter le différend devant les juges, ou le régler nous-mêmes par un arrangement définitif » (Noël, 2010 : 240). Le prête-plume menace de rendre publiques les lettres qu'il a reçues d'Hetzel. Louis-Jules Hetzel n'accepte pas cette demande, en se justifiant par une lettre de son père qui explique que Grousset « se fait des illusions sur la vente de ses livres » (Noël 2010, 241-243).

Jules Verne aura plusieurs collaborateurs tout au long de sa carrière : le père et le fils Hetzel, Michel Verne, mais aussi un géographe et bibliothécaire à la bibliothèque nationale, Gabriel Marcel[34].

En conclusion, la disparition du mécénat et la diminution du soutien des institutions va propulser la figure du libraire-éditeur comme intermédiaire avec le lectorat au XIX[e] siècle. Il devient la seule source de revenus de l'auteur qui se voit obligé de plier à ses conditions. Le livre se convertissant en une véritable industrie rentable, grâce à l'ample divulgation que signifie le roman-feuilleton, un format économique et populaire, l'écrivain se voit de plus en plus broyé par la machine éditoriale. Le patron libraire devenu éditeur prend tout son pouvoir, intervient sur les textes pour les ajuster aux attentes du lecteur et fait pression sur son ouvrier écrivain. Toute méthode est justifiée pour ne pas ralentir la production. On n'hésite pas à acheter à bon prix les droits d'auteur d'un manuscrit pour l'attribuer à son cheval gagnant qui a du retard sur ses livraisons. Les contrats passés avec les "best-sellers" de l'époque sont abusifs et transforment les auteurs en esclaves dont les heures de travail ne se comptent plus. Le XIX[e] sera le siècle du « prolétaire des lettres » comme se définissait Octave Mirbeau (Mollier, 2003 : 146), de l'écriture collaborative dans l'ombre : Paul Bocage, Anicet Bourgeois, Octave Feuillet, Théophile Gautier, Jules Janin, Paul Lacroix, Adolphe de Leuven, Félicien Malefille, Paul Meurice, Gérard de Nerval, peut-être Eugène Sue, et même Alexandre Dumas fils auraient figuré parmi les prête-plumes d'Alexandre Dumas (Caporal-Gréco, 2018 : 4).

Mais qu'en est-il de nos jours ? L'écriture collaborative des scénaristes d'Hollywood devant abreuver la machine sans cesse affamée des plateformes de films et séries Netflix, Amazon Prime Vidéo, Paramount +, Disney + etc. pose-t-elle de nouvelles questions d'auctorialité ?

Comment évoluera l'écriture collaborative avec l'apparition de l'intelligence artificielle ? L'écrivain aura-t-il trouvé son prête-plume sans risque de réclamation de droits d'auteur ? [35]

[34] Marcel aidera dans deux ouvrages historiques chez Hetzel : *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, et *La Conquête économique et scientifique du globe* sur les conquêtes des continents d'Amérique, de l'Australie et des régions polaires qui ne sera jamais publiée. (Dumas et al., 2001 : 197-198). Il a également écrit pour Verne la nouvelle parue en août 1879, vendue pour 300 francs, dans la collection des *Voyages extraordinaires*, avec *Les cinq cents millions de la Bégum* (Dumas *et al.*, 2002 : 25).

[35] Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa*» (PID2021-123009NB-I00/MCIN/-AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BASSAN, Fernande (1993) : « Le Roman-Feuilleton et Alexandre Dumas Père (1802-1870) ». *NineteenthCentury French Studies*, 22/1-2, 100-11.

BUTCHER, William (2015) : *Jules Verne inédits : les manuscrits déchiffrés*. Lyon, Ens Éditions, Institut d'Histoire du livre.

CAPORAL-GRÉCO, Stéphane (2018) : « De l'infamie dans les romans d'Alexandre Dumas. Variations sur le thème de l'indignité ». *Cahier Jean Moulin*, 4. DOI : https://doi.org/10.4000/cjm.667

COMPÈRE, Daniel (1974) : « La part du réel dans l'Étoile du Sud de Jules Verne ». *Bulletin de la société Jules Verne*, 29-30, 125-132.

CURVAL, Philippe (1978) : « Jules Verne sous les bandelettes ». *Magazine littéraire,* 139 (*La fin des utopies*). Disponible sur *Quarante-deux. Les archives stellaires.* URL : https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Jules_Verne_sous_les_bandelettes

DUMAS, Alexandre (1857) : *Le Monte-Cristo : journal hebdomadaire de romans, d'Histoire, de voyages et de poésie*, 19 (consacré à Eugène Sue). Paris, Imprimerie de E. Brière, 13 août, 257-272

DUMAS, Alexandre (2020) : *Correspondance générale. Tome IV*. Édition de Claude Schopp. Paris, Classiques Garnier.

DUMAS, Alexandre (1991) : « Les grands romans d'Alexandre Dumas », I. *Les Trois Mousquetaires, Vingt Ans après* ; II. et III. Le Vicomte de Bragelonne, édition de Claude Schopp. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

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

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

DUMASY, Lisa (1989) : *Le Roman-feuilleton français au XIX^e^ siècle*. Paris, PUF.

GAUTIER, Théophile (1844) : « Feuilleton dramatique ». *La Presse*, 19 février.

GOUDMAND, Anaïs (2016) : « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des Mystères de Paris ». *Cahiers de Narratologie : sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques*, 31. DOI : https://doi.org/10.4000/narratologie.7589

GUISE, René (1992) : « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte. Légende et vérité ». *Bulletin des amis du roman populaire*, 17, 9-29.

JOST, Hans-Ulrich ; Peter UTZ & François VALLOTON [éd.] (1996) : *Littérature « bas de page », Le Feuilleton et ses enjeux dans la société française des XIX^e^ et XX^e^ siècles / Literatur « unter dem Strich » : Funktionen des Feuilletons in der Gesellschaft des 19. und Jahrhunderts*. Lausanne, Antipodes.

KALIFA, Dominique ; Philippe RÉGNIER ; Marie-Ève THÉRENTY & Alain VAILLANT [éd.] (2011) : *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e^ siècle*. Paris, Nouveau Monde Éditions.

KALLIOKOSKI, Elina (2021) : *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*. Mémoire de Master sous la direction de Mathilde Labbé. Université de Nantes. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03808719/document

KRAKOVITCH, Odile (2004) : « Paris sur scène au XIX[e] siècle, mythe ou décor ? ». *Sociétés & Représentations*, 17/1, 195-210 DOI : https://doi.org/10.3917/sr.017.0195

LAMARTINE, Alphonse (1875) : *Correspondance de Lamartine. Tome sixième (1842-1852)*. Paris, Hachette et Cie.

MOLLIER, Jean-Yves (2003) : « Alexandre Dumas et la littérature industrielle », *in* Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l'histoire*. Paris, Maisonneuve et Larose, 135-152.

MOMBERT, Sarah (2022) : « Dans les archives d'un atelier littéraire. Exploration génétique de la collaboration entre Alexandre Dumas et Auguste Maquet ». *Genesis*, 54, 31-42. DOI : https://doi.org/10.4000/genesis.7012

NESCI, Catherine (2016) : « De la littérature comme industrie : Les Mystères de Paris et le roman-feuilleton à l'époque romantique ». *L'Homme & la Société*, 2, 99-120. DOI : https://doi.org/10.3917/lhs.200.0099

NETTEMENT, Alfred (1845) : *Études critiques sur le feuilleton roman*. Paris, Librairie de Perrodil.

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

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.

NOËL, Xavier (2013) : « Philippe Daryl (André Laurie) ». *Revue Jules Verne*, 37, 85-105.

NOËL, Xavier (2015) : « Le manuscrit de l'*Étoile du Sud* par Philippe Daryl (Paschal Grousset) ». *Bulletin de la société Jules Verne*, 190, 23-36.

P. L. (1844) : « *Les Mystères de Paris* au théâtre ». *Revue des deux mondes*, 5, 911-915. URL : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-mysteres-de-paris-au-theatre

PINSON, Guillaume (2012) : *L'imaginaire médiatique, Histoire et fiction du journal au XIX[e] siècle*. Paris, Classiques Garnier.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1839) : « De la littérature industrielle ». *Revue des deux mondes,* 19, 675-69.

SIMON, Gustave (2012) : *Histoire d'une collaboration Alexandre Dumas et Auguste Maquet, Documents inédits, portraits et fac-similés*. Montréal, Le Joyeux Roger.

SUE, Eugène (2013) : *Correspondance générale d'Eugène Sue, Volume II (1841-1845).* Édition de Jean-Pierre Galvan. Paris, Honoré Champion.

THÉRENTY, Marie-Ève (2007) : *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX[e] siècle*. Paris, Seuil.

THÉRENTY, Marie-Ève & Alain VAILLANT, (2001) : *1836 L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de* La Presse *de Girardin*. Paris, Nouveau Monde Éditions.

VÉRON, Louis (1856) : *Mémoires d'un bourgeois de Paris, Tome 3*. Paris, Librairie Nouvelle.

VIERNE, Simone (1966) : « L'authenticité de quelques œuvres de Jules Verne ». *Annales de Bretagne*, 73/3, 445-468.