



HAL
open science

Pratiques de la dédicace dans les recueils de contes et nouvelles en France, de 1880 à 1898

Océane Privat

► **To cite this version:**

Océane Privat. Pratiques de la dédicace dans les recueils de contes et nouvelles en France, de 1880 à 1898. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT: 2023SORUL100 . tel-04453520

HAL Id: tel-04453520

<https://theses.hal.science/tel-04453520v1>

Submitted on 12 Feb 2024

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

ED 433 « Concepts et langages », Laboratoire de recherche STIH

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Langue française

Présentée et soutenue par :

Océane PRIVAT

le : 10 Novembre 2023

**Pratiques de la dédicace
dans les recueils de contes et nouvelles en
France, de 1880 à 1898**

Sous la direction de :

M. Jacques Dürrenmatt (Professeur d'université, Sorbonne Université)

Membres du jury :

M. Jacques Dürrenmatt (Professeur d'université, Sorbonne Université)

Mme Christelle Reggiani (Professeur d'université, Sorbonne Université)

Mme Isabelle Serça-Rolland (Professeur d'université, Toulouse Jean Jaurès)

Mme Marie-Eve Thérenty (Professeur d'université, Montpellier 3)

M. Paolo Tortonese (Professeur d'université, Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

REMERCIEMENTS

Les remerciements sont une forme de dédicace, ce qui rend cette partie de notre thèse, au vue de son sujet, assez amusante. Tout comme les auteurs que j'ai étudiés, je m'en tiendrai à la brièveté, pour laisser le plus grand de mes remerciements s'exprimer dans d'autres espaces que celui d'une feuille de papier.

Je veux remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Jacques Dürrenmatt. Pour le dire simplement, je n'aurais pu rêver d'un meilleur directeur de thèse. Je veux le remercier pour son soutien tout le long de ces années de recherche et de rédaction, sa patience, sa confiance, son exigence et sa disponibilité.

J'aimerais remercier ensuite Roselyne de Villeneuve et Florence Leca-Mercier pour avoir accepté tout de suite de faire partie de mon comité de suivi, et pour m'avoir ainsi suivie tout le long de ces années de travail.

Il me faut aussi remercier tous ceux qui dans les milieux de la recherche ont produit un travail titanesque sur lequel il m'a été permis de m'appuyer, qu'il s'agisse des travaux d'archivage et de numérisation qui m'ont donné accès à des siècles de périodiques, ou de tous ceux dont les écrits publiés ont pu nourrir mes réflexions et calmer mes doutes.

Le soutien silencieux et indéfectible des êtres qui comptent ne peut être remercié convenablement dans une page de thèse, aussi je me contenterai de leur dire simplement merci pour m'avoir écoutée, s'être intéressés de près ou de loin à mes travaux, m'avoir conseillée, et surtout avoir peuplé tous ces moments nécessaires où l'on ne travaille pas.

Enfin, je voudrais remercier mes parents, extraordinaires sources de curiosité, d'intelligence et de confiance, et mon frère.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
1. Repenser la dédicace	8
2. La question du corpus	13
CHAPITRE 1 : Évolutions de la pratique de la dédicace du XVIIe au XIXe	15
1. La mutation de la dédicace dans le roman comme signe d'une mutation éthique	15
1.1. <i>La dédicace selon Furetière</i>	16
1.2. <i>Jane Austen et la dédicace d'Emma</i>	21
1.3. <i>Balzac et la figure du prêtre</i>	27
1.4. <i>La question de l'intimité chez George Sand</i>	36
1.5. <i>La révolution flaubertienne</i>	47
2. De Hugo à Verlaine : la parole poétique comme dédicace	58
2.1. <i>Victor Hugo et la dédicace moderne</i>	59
2.2. <i>Après le cénacle : Baudelaire</i>	71
2.3. <i>Verlaine et le recueil Dédicaces</i>	81
3. Sociabilités de l'écrivain-journaliste : la dédicace dans le genre de la nouvelle	92
3.1. <i>Évolution de la forme brève</i>	93
3.2. <i>Pratique de la dédicace dans la forme brève</i>	101
CHAPITRE 2 : Typologies	104
1. Typologie des auteurs selon leur pratique journalistique	105
1.1. <i>Auteurs ayant une place importante de chroniqueur au sein d'un grand quotidien, avec publication systématique de récits brefs dès le début de leur carrière</i>	105

1.2. <i>Auteurs ayant une place importante de journaliste au sein d'un ou plusieurs grands quotidiens, avec publication de récits brefs plus tardifs</i>	110
1.3. <i>Auteurs collaborant dans plusieurs périodiques, avec publications éparpillées, systématiques ou ponctuelles</i>	115
1.4. <i>Auteurs attachés à une revue, dont les recueils sont une prolongation directe</i>	117
<hr/>	
2. Typologie des dédicateurs et dédicataires selon leurs sociabilités	119
2.1. <i>Sociabilités autour des hôtes de salons mondains et artistiques</i>	120
2.2. <i>Sociabilités au sein des salons d'écrivains</i>	125
2.3. <i>Sociabilités autour des quotidiens et des revues</i>	135
2.4. <i>Sociabilités intertextuelles autour du monde de l'édition</i>	147
2.5. <i>Sociabilités liminaires</i>	154
<hr/>	
3. Typologie formelle des textes	158
3.1. <i>La lettre</i>	160
3.2. <i>La novella ou le conte élargi</i>	176
3.3. <i>Le conte journalistique</i>	191
3.4. <i>Le conte fantastique</i>	208
3.5. <i>Le conte de fée</i>	219
3.6. <i>Les micro-formes</i>	230
CHAPITRE 3 : Enjeux éthiques et esthétiques de la dédicace fin de siècle	244
1. Redessiner les traits de l'écrivain	245
1.1. <i>L'intimité refusée</i>	245
1.2. <i>Les médiations assumées</i>	260
<hr/>	
2. Éduquer le lecteur	269
2.1. <i>La question du lecteur contemporain</i>	269
2.2. <i>Le problème de la postérité</i>	283
2.3. <i>La récalcitance comme principe</i>	297
CONCLUSION	309
BIBLIOGRAPHIE	315
ANNEXES	335

INTRODUCTION

Avant d'évoquer nos auteurs et leurs pratiques de la dédicace, aventurons-nous du côté de George Sand, une de leurs aînées. Dans la préface originale à *La Petite Fadette*, écrite alors que le roman devait être publié en feuilletons dans les pages du *Spectateur républicain*, Sand propose une vision de la dédicace infiniment éclairante, autant parce qu'elle montre le lien entre cette pratique et l'ère médiatique dans laquelle s'inscrivent de plus en plus les écrivains du XIXe siècle, que parce qu'elle informe sur l'évolution de la forme romanesque et les utilisations particulières du paratexte que les auteurs de cette époque proposent. Il est déjà intéressant de noter que cette préface ne perdurera pas dans la version éditée de l'œuvre, pour une raison que Sand explique elle-même : « *Cette préface écrite sous l'état de siège n'est plus de saison, et pour le moment je n'ai plus de préface à faire* ». ¹ Elle fait référence au contexte d'écriture puis de publication du roman, puisqu'elle l'a rédigé lors de l'été 1848, après les deux épisodes révolutionnaires de février et de juin. La publication en feuilleton était prévue à la fin de l'été 1848, mais *Le Spectateur* fait faillite, et c'est dans *Le Crédit* que paraît finalement le roman durant l'hiver, cette fois sans la préface. C'est donc d'autant plus une préface avortée qu'elle ne verra finalement jamais le jour sur des pages imprimées. Si elle est supprimée, c'est surtout parce que son rédacteur Louis Jourdan « *ménage tendrement la bourgeoisie* » ² comme Sand l'écrit dans une lettre du 20 novembre, et que sa portée politique est jugée trop marquée. Le destin de cette préface annonce les marécages médiatiques dans lesquels navigueront les auteurs de notre corpus quelques décennies plus tard, et questionne la nature d'un discours paratextuel qui en s'inscrivant dans un contexte bien précis est rendu caduc par l'achèvement de l'évènement politique qui l'a en partie motivé, et est potentiellement dangereux pour ses auteurs et éditeurs.

¹ George SAND, *Correspondance*, t. VIII, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2020, lettre du 17 novembre 1848 à Louis Jourdan, p.705

² *Ibid.*, lettre du 20 novembre 1858 à Charles Poncy, p.711.

La préface se présente sous la forme d'un dialogue entre deux interlocuteurs anonymes, l'un désigné à la P1³ et partageant de nombreux traits avec l'auteur, l'autre désigné comme « *mon ami* ». Sand fait ainsi écho à la préface de *François le Champi*, où l'ami était appelé R..., moins anonyme donc que dans la préface de *La Petite Fadette*, et pouvant être aisément identifié par les lecteurs contemporains comme Maurice Rollinat, ami de Sand. L'ami-conseiller se promène dans un paysage champêtre qui ressemble à celui de *François le Champi*, et conseille à nouveau au locuteur préfaciel (non-genré) de rapporter le récit d'un habitant des lieux, qui sera ici un chanvreur. Les deux interlocuteurs sont isolés du tapage parisien comme l'était effectivement Sand lors de l'écriture du roman, puisqu'elle avait fui le chaos des soulèvements républicains et de la répression pour se réfugier à Nohant. Cet espace décalé, associé à une forme de liberté face à l'oppression qui sévit dans la capitale, est lié à une vision de l'art comme rêverie intouchable, révolutionnaire parce qu'il échappe aux aléas des circonstances et aux changements historiques. Le lien entre art et nature est directement exprimé par le locuteur à la P1 : « *L'art est comme la nature, lui dis-je : il est toujours beau. Il est comme Dieu, qui est toujours bon* »⁴. Plus loin, l'art poétique est comparé à un souffle naturel et discret qui soulage les âmes opprimées : « *Si ce langage furtif peut arriver jusqu'à votre oreille, ne fût-ce qu'un instant, vous échappez par la pensée au joug cruel de l'homme, et votre âme plane librement dans la création* »⁵. C'est là que la réflexion sur l'acte de dédicace, qui clôt ce dialogue amical, prend un sens particulièrement intéressant, puisque il est proposé de dédier le récit du chanvreur qui va suivre à « *nos amis prisonniers* »⁶, c'est-à-dire aux républicains victimes des répressions parisiennes.

Ici comme souvent chez Sand, la motivation de la dédicace est explicite : la répression empêche la liberté d'expression, et l'art naturel de Sand est associé à une liberté par décalage, un art prétendument humble dans ses objectifs (« *nous ne pouvons que leur faire des contes pour les distraire ou les endormir* »⁷), mais en réalité politique, comme le montre d'ailleurs le fait que cette préface ait ensuite été enlevée. Chez nos auteurs fin de siècle, il n'y aura jamais

³ Première personne du singulier.

⁴ George SAND, Préface à *La Petite Fadette*, in *Romans, t. I*, Paris, Gallimard, 2019, Bibliothèque de la Pléiade, p.1394

⁵ *Ibid.*, p.1396

⁶ *Ibid.*, p.1397

⁷ *Id.*

de telle explicitation, mais ils demeurent les héritiers d'une nouvelle manière de pratiquer la dédicace qu'on trouve esquissée ici chez Sand : adresse à des êtres identifiables par le public contemporain, à la fois intimes et publics, et dont l'identité construite dans le paratexte dédicatoire est toujours ambivalente, puisqu'ici le nom du dédicataire est voilé tout en étant presque donné (« *Inutile de le nommer, reprit mon ami ; on verrait un sens caché, dans ton apologue, et on découvrirait là-dessous quelque abominable conspiration. Je sais bien qui tu veux dire, et il le saura bien aussi, lui, sans que tu traces seulement la première lettre de son nom* »⁸). Armand Barbès est facilement identifiable par les lecteurs contemporains du journal où doit d'abord être publié le roman, mais est-il choisi par Sand en tant qu'homme politique, ami, prisonnier, ou les trois à la fois ? Dans une nouvelle civilisation du journal qui fait des dédicateurs et des dédicataires des êtres médiatiques, le statut à la fois social et esthétique des différents pôles du paratexte dédicatoire donnera lieu tout le long du XIXe siècle, et en particulier à la fin chez nos auteurs, à des jeux de masquage et de parasitage nombreux, dont il est essentiel de questionner la portée.

On perçoit aussi dans cette préface que la pratique de la dédicace est liée directement à une évolution de la forme romanesque, et ici à une conception de l'art que Sand tente de dessiner. Art pastoral, il renoue un lien perdu entre le bruit oublié de la nature associée au divin (« *cette sérénité des cieux et de la terre est l'image de l'impérissable vérité dont les hommes ne peuvent tarir ni troubler la source divine.* »⁹) et le parisien moderne, opprimé par ce que Sand identifie comme une tyrannie politique assourdissante. Cet art ne peut être qu'un murmure face à la censure, et se doit ainsi d'être soufflé de bouche en bouche, de chanteur (conteur oral) à écrivain, puis d'écrivain à ami (ami présent dans le dialogue préfaciel, ami absent qu'est le dédicataire). Le paradoxe demeure, face à cet idéal d'un lien oral avec la nature et d'un lien intime et amical entre le conteur et l'auditeur, du texte lui-même, qui est lu par un parisien lointain, tiers nécessaire qu'est le lecteur. Ce paradoxe est nécessaire à la portée politique du texte, puisque sans publicité le message à l'ami prisonnier demeurerait inefficace, et sans écrit la voix du chanteur ne parviendrait jamais aux parisiens. Il existe cependant un déchirement chez Sand (qu'on trouvera aussi chez Balzac et Hugo), lié à une pensée romantique qui se désole perpétuellement de la scission entre l'intime et le public, entre l'oral

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p.1394

et l'écrit et entre la nature et la ville, qui sera traité de manière sensiblement différente chez nos auteurs fin de siècle.

1. Repenser la dédicace

Ce cas sandien donne un aperçu saisissant des nouvelles perspectives ouvertes par le développement des études médiatiques de ces dernières décennies, et montre en quoi l'étude des pratiques dédicatoires s'insère directement dans ces préoccupations. Elles permettent en effet d'aborder plus profondément le lien des auteurs français de la fin du XIXe siècle avec l'essor de ce qu'on appelle la civilisation du journal, et n'ont pas seulement pour avantage de recontextualiser ces écrivains-journalistes : l'exploration des espaces de la presse permet d'une part de considérer la génétique de nombreux textes et de ne pas les aborder seulement à travers l'objet-livre, et d'autre part d'analyser les productions journalistiques comment autant de paratextes. Cette optique interroge à la fois la forme des textes eux-mêmes mais également de tous les seuils qui les encadrent, les commentent, parfois les concurrencent. Étudier le contexte médiatique des recueils de nouvelles de la fin du XIXe siècle ne consiste d'ailleurs pas seulement en une réévaluation de ces textes d'un point de vue formel, mais permet plus largement de les envisager comme des discours littéraires ayant été émis au sein d'un réseau dont l'espace de la presse est un pan essentiel. Ce réseau se forme au sein d'une civilisation où le texte littéraire et sa réception sont en pleine mutation, notamment parce que la presse médiatise de plus en plus largement la figure de l'écrivain et les milieux littéraires dans lesquels il navigue, lui offrant des possibilités inépuisables de représentation. Pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, il s'agit d'une véritable « *communauté discursive* »¹⁰, composée des écrivains eux-mêmes, des critiques, des premiers lecteurs au sein des journaux, des deuxièmes lecteurs de recueils, des groupes sociaux dans lesquels les écrivains et les lecteurs sont inscrits et qui participent à la promotion, à la médiatisation, ou à la destruction

¹⁰ Dominique MAINGUENEAU, « Le tour ethnolinguistique de l'analyse du discours », in *Langages*, 26^e année, N°105, 1992, Ethnolinguistique de l'écrit, p.123: « À travers les « communautés discursives », on tente de définir des articulations sur des territoires qui sont à la fois sociaux et langagiers ; constituant eux-mêmes une partie de la société, ces communautés sont structurées par des rituels discursifs qui agissent sur des populations beaucoup plus vastes. Certes, le texte a tendance à effacer les traces les plus visibles de ce qui le rend possible, mais il revient à l'analyste de restituer à travers le dire le fonctionnement des groupes. »

des textes, et de manière réfractée des représentations immensément variées de ces actants qu'offrent tous les discours produits par cette communauté (les discours de presse, les discours épistolaires, les discours livresques, etc.).

La dédicace est une pratique qui a une histoire, et connaît donc des évolutions, ce que Genette a entrepris de résumer dans son ouvrage *Seuils*. C'est une histoire que nous nous attellerons à dessiner plus précisément dans notre premier chapitre. Si nous insistons sur le pluriel du mot « pratiques » dédicatoires, c'est justement pour souligner la variété de cet acte de langage qu'est le fait de dédier un récit, un recueil, une œuvre. Dédier chez Balzac ne signifie pas exactement la même chose que chez Sand, ou chez Hugo, ou chez Maupassant. Pour comprendre cet acte de langage, sa portée et son lien avec le texte qu'il accompagne, il est essentiel de le considérer en association avec la communauté discursive dans laquelle s'inscrivent respectivement le dédicateur et le dédicataire. La dédicace est largement pratiquée dans la presse française de la fin du XIXe siècle, autant qu'au sein des recueils de contes et nouvelles. Et sa forme, sa place, sa valeur, sont à comparer à d'autres types de discours pratiqués à la même époque tels que la lettre, la citation, la préface, l'épigraphe, etc. Aborder la dédicace comme un discours, au même titre que le texte fictionnel, c'est réfléchir aux représentations des actants qu'elle implique, et à leur lien avec les représentations que développent les autres espaces textuels qu'accompagne le paratexte dédicatoire. Il est évident que dans l'exemple sandien abordé plus haut, l'espace dédicatoire est à associer aux préfaces antérieures de l'auteur, à ses articles de presse, jusqu'à ses lettres publiques et privées. Plus intéressant encore, l'analyse du paratexte dédicatoire offre de nouvelles perspectives sur les discours fictionnels qu'il précède, et notamment en ce qui nous concerne sur la forme du récit bref.

Tout le long de nos réflexions, nous utiliserons donc des outils d'analyse du discours, et il convient de préciser dès maintenant l'usage que nous choisissons de faire de ce langage. Nous nous appuierons sur quatre sources en particulier : les travaux de Dominique Maingueneau sur le discours de fiction (notamment en ce qui concerne les problèmes herméneutiques soulevés par notre corpus), celui de Genette développé en particulier dans *Figures III*¹¹, celui de Ducrot à propos de la distinction entre *sujet parlant*, *locuteur* et *énonciateur*, et enfin ceux de Henning Nølke, Kjersti Fløttum, Coco Norén et Michel Olsen, traitant de la question de la polyphonie énonciative. Ces travaux ne seront bien évidemment pas les seuls sur lesquels

¹¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

nous appuierons notre réflexion, mais le vocabulaire que nous choisissons d'employer s'inspire très largement des outils qu'ils ont développés dans leur travaux respectifs.

Dans un premier temps, nous ferons une distinction entre les actants de l'énonciation et les représentations de ces actants au sein du discours de fiction. Ainsi, du côté de l'émetteur du discours, nous appellerons *sujet parlant* (autrement dit le scripteur, l'écrivain réel) l'être que nous convoquerons lorsque nous nous pencherons sur les éléments biographiques de son parcours (la réalité de son statut de journaliste, de diariste, de correspondant, de membre des salons, etc.). En miroir de ce sujet parlant, cette fois du côté du récepteur du discours nous parlerons de *lecteur réel* pour évoquer les différents actants du lectorat contemporain, du lectorat moderne et des lectorats spécifiques (les confrères, critiques, intimes, etc.) qui reçoivent physiquement le discours de fiction (par le biais du journal, du livre, de récitations, confidences ou envois spéciaux). Le dédicataire réel sera donc considéré comme une catégorie du lecteur (même s'il ne sera parfois pas identifié comme un lecteur), que nous appellerons donc *dédicataire réel*. Floriane Place-Verghenes, dans sa thèse sur Maupassant et ses lecteurs, fait d'ailleurs une distinction fondamentale entre différents lecteurs : le lecteur contemporain, le lecteur moderne, le lecteur naïf et le lecteur averti. Directement inspirée par ces distinctions, nous en ferons d'autres au cours de notre réflexion.¹²

Au sein des représentations des actants, nous considérerons plusieurs degrés. Du côté de l'émetteur du discours, nous appellerons *locuteur paratextuel* celui qui s'exprime dans le paratexte, et donc (pour convoquer Genette) à un niveau extradiégétique, que ce soit dans une préface, un article de journal, et de manière essentielle à notre réflexion dans une dédicace (le dédicateur sera donc considéré comme un locuteur paratextuel). De manière parallèle à cet actant, nous donnerons le nom de *lecteur modèle* au lecteur construit au sein du discours produit par le locuteur paratextuel. Il nous faudra d'ailleurs distinguer, dans le cas de notre corpus, le phénomène présent au sein même d'une dédicace, où le lecteur modèle est témoin de la relation entre le locuteur paratextuel et le *dédicataire modèle* (celui qu'évoque le locuteur par l'adresse, et qui ne peut être totalement assimilé au dédicataire réel puisqu'il est une construction textuelle, dépendant directement du lecteur modèle car c'est à lui qu'il est présenté, et que la représentation est destinée). Il faudra sans doute d'ailleurs interroger la possibilité de plusieurs degrés au sein même du paratexte, car dans le cas par exemple d'un

¹² Floriane PLACE-VERGHENES, *Maupassant et ses lecteurs* [en ligne], 2002, Durham theses, Durham University. Disponibilité : Durham E-Theses Online, url : <http://etheses.dur.ac.uk/4625/>, p.20

recueil de poésie, le dédicataire de l'œuvre et le dédicataire de la dédicace-titre ont-ils le même statut par rapport à la diégèse ?

À un second degré de représentation, celui de la diégèse, nous appellerons *locuteur textuel* le narrateur, qu'il soit hétérodiégétique (non-inscrit dans la diégèse) ou homodiégétique, et qui a pour fonction de narrer la diégèse. Son pendant du côté de la réception sera (pour reprendre Genette) appelé le *narrataire* (avec les trois distinctions faites par Genette entre les narrataires intradiégétique, invoqué et extradiégétique). Dans le cas du genre poétique, on pourra parler également de *locuteur lyrique* (le « je » lyrique de Hugo par exemple), et de *destinataire lyrique* (celui invoqué et celui qui est si l'on veut extralyrique). Enfin, à un troisième degré de représentation, c'est-à-dire dans le cas des discours rapportés par le locuteur textuel et directement inscrit dans la diégèse (avec toute la variété de ces discours rapportés tels qu'ils sont décrits notamment par Henning Nølke), nous parlerons d'*énonciateur diégétique* (c'est-à-dire ce que Nølke appelle le LR, le locuteur représenté par le locuteur textuel) et dans le cas de la réception de *destinataire diégétique*, actant extrêmement problématique quand le personnage diégétique ne s'exprime plus directement au sein d'un dialogue à un autre personnage diégétique mais que sont représentées ses pensées ou ses opinions, qui n'ont pas *a priori* de destinataire spécifique.

	Émetteur (E)	Récepteur (R)
Situation d'énonciation (1)	- <i>sujet parlant</i>	- <i>lecteur réel</i> - <i>dédicataire réel</i>
Représentations (2)		
1er degré (a) (extradiégétique)	- <i>locuteur paratextuel</i> - <i>dédicateur</i>	- <i>lecteur modèle</i> - <i>dédicataire modèle</i>
2e degré (b) (diégétique)	- <i>locuteur textuel</i> - <i>narrateur</i> - <i>locuteur lyrique</i>	- <i>narrataire</i> - <i>destinataire lyrique</i>
3e degré (c) (diégétique)	- <i>énonciateur diégétique</i>	- <i>destinataire diégétique</i>

L'intérêt de telles catégories réside dans les rapports qu'elles entretiennent entre elles, relations de coïncidence ou d'opposition. En effet, il peut arriver qu'il n'existe presque pas de

trace du *locuteur paratextuel* par absence de paratexte (ce sera le cas de Flaubert). Il peut arriver également qu'il y ait coïncidence entre le *narrataire* et le *lecteur modèle* (la question se pose souvent avec Balzac). On remarquera également qu'il y a parfois jeux de correspondance entre le *destinataire diégétique* et le *dédicataire modèle*. Chez les philosophes des Lumières, autre exemple, les actants du paratexte se confondent souvent avec ceux de la diégèse : dans le cas du *Zadig* de Voltaire, la dédicace a pour dédicateur Zadig lui-même. Enfin, la dédicace étant en général, quand elle n'est pas préfacielle, un paratexte réduit (une seule phrase averbale), il est difficile de distinguer d'une part entre le *sujet parlant* et le *locuteur paratextuel* (dédicateur) et de l'autre entre le *dédicataire réel* et le *dédicataire modèle*. Enfin, on peut remarquer des effets d'opposition, entre le *dédicataire modèle* par exemple et le *lecteur modèle* (nous verrons que ce sera parfois le cas de Hugo, souvent le cas de Baudelaire, et que la question est encore plus problématique concernant les auteurs de notre corpus).

Il est également intéressant de confronter les catégories que nous venons de détailler aux réalités et représentations sociales qui, à travers des discours qui ne sont pas proprement littéraires, influencent la réception des textes de fiction par le public contemporain (et par les lecteurs d'aujourd'hui, dont la réception ne peut être la même), les mises en scène développées par nos auteurs et leurs contemporains qui sont responsables de leur *persona* sociale, journalistique, amicale et même intime. À bien des égards, en effet, le statut de chroniqueur de la plupart de nos auteurs permet la construction d'autres représentations, où le *locuteur paratextuel* qui s'exprime au sein du journal participe à la création de la *persona* journalistique de nos auteurs (Léon Bloy en chroniqueur virulent au sein du *Chat noir*, Octave Mirbeau dans les *Grimaces*, Jean Lorrain et ses « Pall-Mall »), et ces *personae* entrent en concurrence avec les représentations qui apparaissent dans les paratextes de leurs recueils de récits brefs. Il sera nécessaire également de prendre en considération les discours plus privés, telles que les correspondances, et même (mais cela reste extrêmement problématique) les échanges oraux des salons et des cafés tels qu'ils sont évoqués dans ces correspondances ou dans les journaux intimes (le *Journal* des Goncourt, celui de Jules Renard), car ils ont un rapport direct avec cette négociation complexe qu'implique la dédicace, exhibition publique d'une relation qui demeure souvent, pour les auteurs de notre corpus, à cheval entre trois représentations : (1) la représentation au sein des journaux, où les collaborations, relations et amitiés entre les auteurs sont publicisées (2) la représentation au sein des salons et autres

lieux sociaux, mise en scène dans le cadre d'une sociabilité plus réduite entre pairs (et cette représentation reste difficile à analyser, puisque les correspondances et les journaux intimes en demeurent les seules traces) (3) la représentation au sein de cadres plus intimes, telle qu'elle est développée notamment dans les lettres (la correspondance entre Mirbeau et Maupassant par exemple).

2. La question du corpus

La composition de notre corpus n'obéit pas seulement à un même constat quant au statut ambigu du dédicataire, ou quant à la pratique d'un même genre littéraire. Si c'est pourtant ce qui rapproche Maupassant d'auteurs comme Octave Mirbeau ou encore Léon Bloy, ces deux critères seraient encore trop artificiels pour justifier pleinement un rapprochement à visée comparatiste. Ce qui rassemble les auteurs de notre corpus, c'est tout d'abord un statut similaire : les textes que nous étudierons ont tous été publiés préalablement dans des journaux, et par des auteurs qui étaient à la fois journalistes et écrivains. La pratique de la dédicace telle qu'elle peut être étudiée chez ces auteurs est étroitement liée à ce statut hybride : nombre des dédicataires composent les cercles intellectuels qui se lient, se muent ou se délient au rythme des publications dans les journaux. De ce fait, Mirbeau est le dédicataire de Maupassant tout comme Maupassant est le sien, Edmond de Goncourt est le dédicataire aussi bien de Léon Bloy que de Jean Lorrain et Alphonse Allais. Ainsi, nous avons élaboré un corpus qui dépend de ces publications préliminaires dans les journaux de l'époque. La sélection de cinq journaux principaux nous paraît la plus à même d'établir entre nos auteurs des liens qui soient les moins arbitraires possibles : *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *Le Chat noir* et *Le Journal*. À partir de ces journaux, le choix des écrivains suivants obéit à la fois à l'importance de leur rôle en tant que journaliste et à un nombre suffisant parmi leurs œuvres de recueils de contes et nouvelles comprenant des dédicaces : Guy de Maupassant, Jules Renard, Octave Mirbeau, Léon Bloy, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Jean Lorrain, Camille de Sainte-Croix, Anatole France, René Maizeroy, Paul Hervieu, Rodolphe Salis, Jules Ricard, Marcel Schwob et Henri de Régnier. D'autres écrivains viendront s'intégrer dans

notre corpus de manière plus liminaire, soit à cause du nombre moins important des textes dédicacés qu'ils ont publiés, soit à cause de leur participation moins grande à l'un des cinq journaux cités. Parmi eux, citons entre autres Jean Ajalbert, Camille Lemmonier et Théodore de Banville. En nous appuyant sur les dates de publication des différents recueils qui composent notre corpus, nous limiterons notre étude aux textes ayant été publiés dans les deux dernières décennies du siècle, en plaçant comme deux pôles chronologiques possibles la publication par Maupassant de « Suicides » dans *Le Gaulois* le 29 août 1880 à celle par Alphonse Allais de « Finis Chat noir ! » dans *Le Journal* le 17 mai 1898. En effet, cette période marque à la fois le sacre du récit court comme condition nécessaire du passage du journaliste à l'écrivain, et une pratique courante de la dédicace, qui tend à s'estomper dans les recueils postérieurs.

L'étude des contes et nouvelles à la lumière de la pratique de la dédicace implique également l'étude de toutes les autres formes d'écrit pratiquées par et entre ces auteurs (et même pour aller plus loin d'interactions verbales, dont par exemple *Les Cent contes secs* de Camille de Sainte-Croix se présente dans le paratexte comme étant le résultat), puisqu'elles participent, soit dans le cadre privé, soit dans le cadre public, à la compréhension des « rôles discursifs » qu'exhibe la dédicace. Les correspondances feront évidemment partie de notre corpus, les journaux (celui des frères Goncourt par exemple), les articles, chroniques et critiques littéraires écrits par ces auteurs, qui non seulement montrent leur parcours professionnel et artistique, mais également les relations publiques et privées qu'ils entretiennent entre eux, les discours qu'ils portent les uns sur les autres, les discours qu'ils s'adressent, et la manière dont le récit de fiction s'insère dans la variété de ces discours.

CHAPITRE 1

Évolutions de la pratique de la dédicace du XVIIe au XIXe siècles

1. La mutation de la dédicace dans le roman comme signe d'une mutation éthique

Comme l'indique Genette dans son ouvrage sur le paratexte¹³, avant les droits d'auteur, à l'âge du mécénat, la dédicace reflétait souvent la nécessité pour un auteur d'avoir un statut que le texte littéraire lui-même et son succès potentiel ne pouvaient lui donner, ne lui appartenant plus aussitôt qu'il devenait public. Pour que la création littéraire devienne œuvre, il lui faut en effet être négociée, et approuvée, et le mécène était autrefois pour l'auteur une figure essentielle, puisque l'un des seuls à même d'assurer sa subsistance et la longévité de son statut. Le discours littéraire, puisque il est objet, se différencie de la parole éphémère par la nécessité qu'il implique d'être matériellement fixé. Il se différencie de la lettre par la place dans la sphère publique à laquelle il aspire. Et il se différencie de l'article par l'indépendance éditoriale qu'il revendique. Pour publier son œuvre, l'auteur devait avant les droits d'auteur renoncer à la propriété matérielle de son texte. Et cette parole devenue matérielle devait alors être associée à une personnalité capable de lui donner sa protection financière et son approbation morale. La dédicace préfigurait ainsi un rite de passage imposé à celui qui

¹³ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987

aspirait au statut d'auteur, déterminé par une hiérarchie sociale où l'auteur était presque toujours inférieur à son dédicataire, et redevable. En offrant son œuvre, l'auteur demandait ainsi symboliquement au mécène de lui apporter sa protection. La dédicace lui permettait d'entrer dans le monde littéraire et plus largement dans la sphère publique, en s'adressant à une figure non pas intime, mais publique, un patron qui appliquait au livre le sceau de son approbation, et assurait sa validité sociale, voire morale.

1.1. La dédicace selon Furetière

Cet aspect commercial de l'œuvre littéraire, que la dédicace à un mécène met en avant, est parodiée par Furetière en 1666 dans son *Roman bourgeois*. Dans sa « Somme dédicatoire », qui développe la table des matières d'une œuvre qui ne sera jamais écrite, Furetière évoque la dimension hypocrite, et donc la complexité du sens même d'une dédicace :

De la louange qui est notoirement fausse, avec la preuve qu'elle doit estre payée et recompensée au double, par deux raisons : la première, parce qu'il faut récompenser l'auteur du tort qu'il se fait en mentant avec impudence ; la seconde, parce que le Mécenas seroit le premier à en confirmer la fausseté, si par un ample payement il n'en faisoit l'approbation.¹⁴

Dans cet extrait, Furetière qualifie la « *louange* » qu'est une dédicace de fausse, et l'associe directement à une transaction : plus la louange est hypocrite, plus elle doit être payée chère, car c'est l'hypocrisie de l'auteur qui doit être récompensée, et la somme qui lui est versée témoigne de sa valeur, puisque payer peu un auteur sous-entendrait que sa dédicace a également peu de valeur. Ainsi, Furetière suggère que la sincérité d'une dédicace ne peut jamais être assurée, puisqu'elle est fondamentalement liée à un échange financier, de même qu'un amour ne pourrait être prouvé comme sincère à partir du moment où la cupidité est possiblement la véritable motivation de l'attachement. En effet, dans son *Roman bourgeois*, il développe une critique féroce d'un certain aspect de la bourgeoisie, dont l'influence est grandissante sous Louis XIV : son amour de l'argent. Il évoque ainsi le mariage de la même manière, comme une transaction où l'argent prédomine, et non plus les valeurs morales :

¹⁴ Antoine FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois* [1666], Paris, P. Jannet, 1854, p.328

Sçachez donc que, la corruption du siecle ayant introduit de marier un sac d'argent avec un autre sac d'argent, en mariant une fille avec un garçon; comme il s'estoit fait un tariffé lors du decry des monnoyes pour l'évaluation des espèces, aussi, lors du decry du merite et de la vertu, il fut fait un tariffé pour l'évaluation des hommes et pour l'assortiment des partis. Voicy la table qui en fut dressée, dont je vous veux faire part.¹⁵

Il n'est pas anodin que la satire que Furetière fait de la dédicace ait été écrite en 1666, au coeur d'une profonde transition de la société française et du rapport des artistes au pouvoir. En effet, en 1663 le ministre Colbert avait repris les reines de l'Académie Française créée par Richelieu, afin d'instituer un véritable mécénat d'État, tourné vers la glorification du règne du Roi Soleil. En 1664 avait été dressée une première liste de « pensionnés », sélectionnés par l'Académie et auxquels serait attribuée par le roi une pension annuelle ; dans cette liste, les noms de Corneille, Racine, Molière. Furetière était lui-même membre de l'Académie depuis 1662. Lors de cette période, les écrivains devaient donc se soumettre au contrôle du Roi à travers un système soigneusement hiérarchisé, afin de prétendre à une situation financière stable et à un certain renom. Ce système existait déjà au temps de Fouquet, ancien Surintendant du Roi disgracié en 1661, avec pour symbole le château de Vaux-le-Vicomte auquel était notamment attaché La Fontaine. Néanmoins, Colbert le rendit plus rigide et le lia directement à l'exercice du pouvoir. Symboliquement, Fumaroli le rappelle, le Parnasse, demeure des Muses, d'Apollon et donc des poètes, est dans la mythologie grecque distinct du Mont Olympe, demeure de Jupiter. Cette distinction avait déjà été reprise par l'empereur Auguste dans son association avec Caius Maecenas, dont le nom a inspiré celui de mécène. Le pouvoir et les Arts, amis, étaient deux personnes distinctes. De même, les lieux du pouvoir et les lieux de la création artistique devaient être distincts, comme les deux Monts. Fouquet, en faisant construire Vaux-le-Vicomte, avait suivi cette tradition bipolaire, en faisant de Versailles le symbole du pouvoir de Louis-Jupiter, et de Vaux le lieu du Parnasse où il régnait comme Mécène. En disgraciant Fouquet, en supprimant la fonction de premier ministre à la mort de Mazarin et en nommant Colbert Surintendant, Louis XIV fit de son État un régime absolu où les artistes étaient désormais directement régentés par la monarchie. Cette transition est analysée par Fumaroli lorsqu'il évoque l'Apollon de Molière dans le livre des ballets pour

¹⁵ *op. cit.*, Livre premier, « Histoire de Lucrèce la bourgeoise », p.54

la fête des « Plaisirs de l'île enchantée » qui inaugura le premier Versailles de Louis XIV en 1664 :

L'Apollon auquel Molière donne la parole, au cours de la première journée, n'est plus l'Apollon musagète, le dieu du Parnasse, le dieu Mécène, auquel s'était identifié Fouquet dans le décor de son château et par ses générosités envers les poètes. C'est une divinité de l'Olympe, un Jupiter au repos.¹⁶

On voit également cette évolution dans les dédicaces elles-mêmes : alors que La Fontaine, fervent partisan de Fouquet, dédiait en 1658 son poème l'*Adonis* à « Monseigneur Fouquet, Ministre d'Etat, Sur-Intendant des Finances, et Procureur général au Parlement de Paris », il place l'épître « À Monseigneur le Dauphin », fils de Louis XIV, au début de ses *Fables* en 1668.

Furetière, dans son *Roman bourgeois*, ne critique pas la bourgeoisie à proprement parler : il en est issu. Il critique une certaine déviance de la morale bourgeoise, où l'argent devient la première vertu et la seule manière de parvenir jusqu'aux hauteurs royales. Cette déviance, Furetière l'associe à une forme de mécénat qui est né à Vaux avec Fouquet. Il en parlait déjà dans *Le Voyage de Mercure* en 1653, alors que la construction de Vaux-le-Vicomte commençait à peine :

Enfin il attire chez soy,
Pour faire en tout le petit Roy,
Grand nombre de Pensionnaires,
De créatures mercenaires,
Sans les bouffons & les flatteurs ;
Mesme aux bons et mauvais Autheurs,
Il donne souvent dequoy vivre,
Pour la Dédicace d'un livre,
Qui toujours, d'un stile obligeant,
Vantent chacun pour son argent.¹⁷

Dans *Le Roman bourgeois*, il ne s'agit plus seulement du mécénat d'une unique figure qui ressemble singulièrement à Fouquet, entourée de bouffons flagorneurs. C'est toute la pratique de la dédicace qui y est critiquée. Furetière semble suggérer que l'épître dédicatoire, sous le

¹⁶ Marc FUMAROLI, *Le Poète et le roi : Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, pp.60-61

¹⁷ Antoine FURETIÈRE, *Le Voyage de Mercure*, Paris, chez Louis Billaine, 1662, p.39

règne de Louis XIV, ne pouvait plus être sincère, puisque le contrôle des artistes s'était fait beaucoup trop étroit, et que leur subsistance dépendait désormais d'un pouvoir absolu qui exploitait les Arts pour sa glorification et son épanouissement. Le choix d'un mécène, à cause du système rigide de la monarchie absolue, était plus restreint, ce qui restreignait également la liberté même de ce choix. Selon Furetière, les bourgeois, majoritaires parmi les gens de lettres associés à la Cour, et dont il faisait lui-même partie, devaient désormais flatter les grands pour obtenir l'aisance financière que leur naissance ne leur avait pas donné, une aisance qui ne pouvait être obtenue indépendamment de la noblesse. De ce fait, leur flatterie ne pouvait jamais être totalement sincère, et donc le discours formulant cette flatterie. Furetière reprochait à Fouquet ses dépenses fastueuses et le lien que son projet de Vaux sous-entendait entre l'opulence et la création artistique. Néanmoins, la position de Furetière par rapport au pouvoir était complexe : membre de l'Académie, fidèle de Colbert, il pratique la dédicace dans toute son œuvre. De quelle dédicace parle-t-il dans sa satire ? Sont-ce les siennes autant que celles des autres, se permettant brièvement une liberté de satiriste au sein d'un système où aucun artiste ne pouvait exister sans dépendre du pouvoir ?

Selon Furetière, il y aurait donc une discordance forte entre le locuteur paratextuel qui s'exprime au sein de la dédicace en tant que dédicateur et le sujet parlant, contraint par le pouvoir d'avancer masqué. Il y aurait aussi discordance entre le dédicataire modèle (représentation du pouvoir au sein de la dédicace) et le lecteur modèle, qui devrait comprendre une distance entre le dédicateur et un locuteur paratextuel invisible qui ne peut être explicitement suggérée, de peur de censure. Peut-être même le dédicataire ne pourrait en aucun cas être un lecteur modèle, puisque sa relation avec le locuteur paratextuel serait fondamentalement pervertie par l'argent. Il y aurait aussi une discordance (voire une opposition) plus grave entre le narrataire construit au sein de la diégèse et le dédicataire à la fois modèle et réel, profondément étranger à l'énonciation diégétique. Ce que Furetière questionne, ce n'est en réalité pas seulement la sincérité des dédicaces. C'est également leur valeur morale, le rapport des gens de lettres au pouvoir, et même leur statut social profond. Il interroge la relation que le dédicataire entretient avec le texte, la manière dont il le motive, évoquant la possibilité que cette relation ne soit que pur calcul, et de ce fait étrangère au discours textuel. Il pose donc la question, selon le terme des Formalistes, de la *motivation* de la dédicace, de sa relation au texte. La dédicace ne mettrait-elle pas en effet en évidence une

relation artificielle entre d'une part un texte dont l'auteur doit renoncer à la propriété, et d'autre part une figure officielle qui permet à cette œuvre d'exister ?

La vraie question que pose Furetière est celle de la valeur qu'il faudrait accorder à cette validation que le nom du mécène au sein même de l'œuvre implique, au rapport de cette dédicace au texte, et à l'identité et responsabilité auctoriales que cette dédicace suggère. Le dédicataire reçoit l'objet littéraire devenu produit mercantile sans que la mise en évidence de son nom ait nécessairement d'autre but qu'un échange financier. Ce nom sous-entend également un rapport complexe de l'auteur au public, et conditionne la nature de l'œuvre que la nécessité d'un mécène implique. Ce que Furetière questionne également dans sa longue « Somme dédicatoire », c'est la nature du texte en entier, et pas seulement de la dédicace, car qu'en est-il des commandes, des pressions diverses, des corrections possibles ? Pourquoi la dédicace serait-elle la seule trace de l'assujettissement de l'artiste à son mécène, quand l'association entre son nom et le texte nécessite une validation de l'œuvre entière ? S'il y a perversion de l'allocation au sein du paratexte, dont l'interprétation réelle est placée sous le signe du doute, pourquoi ne pourrait-il pas y avoir aussi perversion de la diégèse ? Il est en effet possible que l'assujettissement forcé du sujet parlant au pouvoir n'affecte pas seulement le locuteur paratextuel, mais aussi le locuteur textuel, le lecteur modèle, le narrataire, et jusqu'à tous les énonciateurs et destinataires diégétiques.

Par la satire, Furetière avertit aussi tout mécène potentiel : la dédicace, et même la création littéraire dans son ensemble, sont plus difficiles à revendiquer comme propriétés qu'elles ne le paraissent, car l'ambiguïté de leur interprétation, et les degrés d'assujettissement qu'elles nécessitent pour être pleinement revendiquées comme possessions, leur donne une liberté dont la servitude matérielle prive son auteur. On pense, pour illustrer ce fait, à la dédicace que Boileau place en tête de ses *Satires* en 1665, dédicace à Louis XIV extrêmement ambiguë, où le locuteur paratextuel explique qu'il ne peut flatter le roi, au moyen d'un argument explicite (il serait trop humble, et trop peu talentueux, pour que sa flatterie égale l'éclat du Roi-Soleil), et d'un argument implicite beaucoup plus satirique (il ne peut flatter le roi, car il ne sait pas être hypocrite, ce qui sous-entendrait qu'il ne juge pas le roi digne d'être flatté) :

Grand roi, c'est mon défaut, je ne saurois flatter :

Je ne sais point au ciel placer un ridicule,

D'un nain faire un Atlas, ou d'un lâche un Hercule,

Et sans cesse en esclave à la suite des grands,
A des dieux sans vertu prodiguer mou encens.
On ne nie verra point d'une veine forcée,
Même pour te louer, déguiser ma pensée ;
Et, quelque grand que soit ton pouvoir souverain.
Si mon cœur en ces vers ne parloit par ma main.¹⁸

1.2. Jane Austen et la dédicace d'Emma

On trouve peu, chez les philosophes des Lumières du siècle suivant, de dédicaces dans les textes de fiction. Si Diderot dédie *Les Bijoux indiscrets* en 1748 à une mystérieuse Zima, si Voltaire place au début de *Zadig* une épître dédicatoire attribué au personnage fictif lui-même, on remarque chez ces auteurs bien davantage de préfaces et d'avertissements au lecteur. Dans la plupart des cas, le dédicateur, dénoncé comme servile et hypocrite par Furetière, s'efface, au profit de locuteurs paratextuels essentiellement occupés de leur relation à un lecteur modèle, qui n'est souvent plus une figure du pouvoir. Montesquieu lui-même justifie l'absence de dédicace dans ses œuvres : « *Je ne ferai pas d'épître dédicatoire : ceux qui ont profession de dire la vérité ne doivent point espérer de protection sur la Terre* ». ¹⁹ Ainsi, plutôt que de nous pencher davantage sur la rareté du phénomène dédicatoire à cette époque française, et avant d'observer comment cette mutation mène à la dédicace romantique dont Balzac est le point d'achoppement, il est intéressant de nous pencher sur un exemple anglais. En effet, Jane Austen publie une dédicace fascinante à plus d'un titre : une femme, à l'orée du XIXe siècle, dédie à son monarque une œuvre qui selon Peter Knox Shaw est tout particulièrement marquée par les réflexions des Lumières et les mutations politiques françaises :

Enlightenment paradigms run deep in *Emma*, which is perhaps why it, more than any other Austen novel, provides the blueprint for a plan widely used by writers of liberal fiction later in the century.

¹⁸ Nicolas BOILEAU, *Satires* [1665], Volumes 1 et 2, Paris, Imprimerie générale, 1872, p.65

¹⁹ MONTESQUIEU, « Essais sur les causes qui peuvent affecter les esprits », in *Pensées et fragments inédits*, t.1, Bordeaux, G.Gounouilhou, 1899-1901, p.269

Emma, as we have seen, progressively breaks through the cocoon of egotism that keeps her apart from Highbury until she is in more complete possession of the story, by the end, than any other character.²⁰

Séparée des remarques de Furetière par plus d'un siècle, et illustrant de manière particulièrement riche les interrogations du *Roman bourgeois*, est en effet la dédicace au Prince Régent de la première édition d'*Emma*, de Jane Austen, en 1815 : « *To His Royal Highness the Prince Regent, this work is, by His Royal Highness's permission, most respectfully dedicated by His Royal Highness's dutiful and obedient humble servant, the author.* »²¹ Quand bien même les droits d'auteur avaient été instaurés plus tôt en Angleterre qu'en France, avec une première ébauche de législation au XVIIIe siècle, la dédicace qui accompagne le texte d'*Emma* ressemble singulièrement à une épître dédicatoire. L'époque de la Régence a marqué une explosion de textes satiriques, due notamment à la figure controversée du Prince Régent lui-même, homme volage et ridiculisé pour son apparence. Ces satires ont parfois mené à des procès pour calomnie (« libel » en anglais), comme ce fut le cas du procès de John Hunt en 1812. C'est dans ce contexte que Jane Austen, auteur dont le nom n'apparaissait jamais en couverture de ses livres, et dont la réussite commerciale était loin d'être probante, a écrit *Emma*, et l'a ensuite dédié au Prince Régent. Dans une lettre à Martha Lloyd en 1813, elle disait mépriser le Prince en raison de son comportement envers sa femme, et exprimait sa solidarité pour son épouse en la qualifiant de « *Woman* »²² avec une majuscule, comme si elle faisait de son infortune un symbole de la condition féminine. Le Prince étant un fervent admirateur de Jane Austen, et au regard des difficultés financières de l'auteur et du contexte littéraire complexe dans lequel s'inscrivait la publication de son roman, on peut supposer les raisons qui l'ont poussée à écrire cette dédicace.

Colleen A. Sheehan et Michelle Levy ont cependant, dans leur analyse respective, une interprétation plus complexe de cette dédicace. En effet, Colleen A. Sheehan remarque que

²⁰ Peter KNOX SHAW, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, « *Emma*, and the flaws of sovereignty », p.217 : Traduction personnelle - « Les idées des Lumières sont profondément enracinées dans *Emma*, ce qui explique peut-être pourquoi, davantage que dans tous les autres romans d'Austen, il offre un modèle pour une stratégie qui fut largement développée par la fiction libérale dans la deuxième partie du siècle. *Emma*, comme nous l'avons montré, se libère progressivement du cocon égocentrique qui la sépare de Highbury, jusqu'à ce qu'elle maîtrise davantage l'histoire, à la fin du roman, que tous les autres personnages. »

²¹ Jane AUSTEN, *Emma* [1816], Londres, Penguin Group, 1996, traduction personnelle : « À sa Majesté le Prince Régent, cette œuvre est, avec la permission de sa Majesté Royale, très respectueusement dédiée par l'humble, obéissant et loyal serviteur de sa Majesté Royale qui en est l'auteur. »

plusieurs jeux de mots et sous-entendus sont présents dans *Emma*, et ont pour cible le Prince lui-même²³. Citons par exemple la charade que Mr. Elton adresse à Emma, qui fait une référence indirecte à la corpulence maritime du Prince (« *Prince of Whales* », le Prince des Baleines), et à Charles Lamb (par un acrostiche), poète qui s'était fait remarquer pour avoir écrit un poème satirique sur le souverain. Le jeu polyphonique est ici brillant : le mot d'esprit, prêté à l'énonciateur diégétique qu'est Mr. Elton, indirectement interprété par la destinataire diégétique qu'est Emma, est dans le 3e degré diégétique (voir le tableau en introduction) la marque de l'esprit subtil et séducteur de Mr. Elton, et n'a pas de rapport explicite avec le Prince Régent. Cependant, certains indices référentiels suggèrent une moquerie à l'encontre du dédicataire modèle du paratexte, pourtant présenté comme digne de respect par le locuteur paratextuel. Il est difficile d'identifier le narrateur hétérodiégétique (locuteur textuel) comme responsable de cette ironie, car aucune référence explicite n'est faite au Prince Régent par un commentaire hétérodiégétique, et les indices sont extrêmement subtils. Il semblerait alors qu'il y ait comme un parasitage des degrés de l'énonciation : ce serait le locuteur paratextuel, masqué et soudain différent du dédicateur (humble sujet du prince) qui serait responsable de ces indices semés, qui ne sont pas nécessaires à première vue à la diégèse.

Sheehan s'interroge sur le sens à donner à la dédicace qui accompagne *Emma* : les sous-entendus seraient-ils une forme de vengeance après qu'Austen a été forcée de dédier l'œuvre à quelqu'un qu'elle méprise, par ajouts au texte d'origine avant impression, ou bien Austen a-t-elle délibérément cherché à être associée au Prince Régent, ajoutant une dimension métatextuelle à un roman où il est presque entièrement question de malentendus et de dissimulations ? Michelle Levy remarque que Jane Austen a jonglé toute sa vie avec deux sortes de littérature : celle de manuscrits souvent satiriques qu'elle réservait aux membres de sa famille, et celle de romans publics²⁴ ; adresser au Prince Régent un texte contenant des moqueries sous-entendues à son encontre, c'est le ridiculiser doublement auprès des lecteurs qui comprendraient ces sous-entendus, les proches de l'auteur notamment, car il y est moqué non seulement à travers ces piques dissimulées mais également à travers le fait qu'il ne les comprend pas, et accepte le roman comme une forme d'hommage. Le texte programme donc plusieurs types de lecteur modèle : le lecteur intime (sa famille), le lecteur conscient des

²³ Colleen A. SHEEHAN, « Jane Austen's Tribute' to the Prince Regent », in *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line* [en ligne], N°27, 2006, url : <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27nol/sheehan.html>

²⁴ Michelle LEVY, « Austen's Manuscripts and the Publicity of Print », in *ELH*, Winter 2010, Vol.77, N.4, pp.1015-1040

piques dissimulées dans le texte (l'analyste par exemple), et le lecteur inconscient (en l'occurrence le Prince), inconscience qui serait aussi celle du narrataire, puisque ces piques parasitent la diégèse, n'ayant pas de rapport direct avec le poème de Mr. Elton et ce qu'il implique pour les personnages. La dédicace d'*Emma* semblerait avoir rendu possible pour Jane Austen la réconciliation entre une écriture privée où la satire était permise, et une littérature publique où la prudence était de mise, et où la figure du Prince Régent devait être épargnée, et donc entre un sujet parlant (Jane Austen en satiriste féroce pour ses intimes) et le locuteur paratextuel assujéti à une figure méprisante.

Le mécène, sans qu'il en ait conscience, y est pris à son propre jeu. On retrouve l'avertissement de Furetière : la publication d'une dédicace est un contrat qui engage autant l'auteur que le mécène. Il est d'autant plus intéressant de noter le rapport complexe de Jane Austen à la pratique même de la dédicace : quatre de ses romans seulement ont été publiés de son vivant, et seul *Emma*, le dernier à avoir été publié, contient une dédicace. En revanche, nombre de ses écrits de jeunesse, jamais publiés, sont accompagnés de dédicaces à des membres de sa famille. Il semble donc que la dédicace était perçue par Jane Austen comme appartenant essentiellement au domaine du privé, une manière de témoigner par écrit des lectures de salon qu'elle offrait à sa famille et d'adresser ses satires osées à un public capable de les comprendre et de les accepter, et non pas une pratique qu'elle liait à ses publications. La dédicace d'*Emma* paraît être la trace tardive d'une pratique qui tendait à disparaître en Angleterre, se perdait aussi en France, et à laquelle Jane Austen a mis du temps à se conformer, à savoir le fait de dédier son œuvre à un mécène puissant. C'est aussi en cela qu'elle est tout particulièrement signifiante.

Dans la dédicace elle-même, l'ironie est sensible, au vue de la triple mention, en l'espace de trois lignes, de Sa Majesté Royale. Jane Austen considérait les infidélités de cet homme comme un affront fait aux femmes, dont la condition est l'un des grands thèmes de ses romans, sans que l'on puisse parler d'un féminisme évident ou formulé. Cette dédicace est un exemple de l'ambiguïté de telles adresses, et elle met en lumière l'importance du geste dédicatoire au sein même du rapport qu'un auteur entretenait à cette époque avec la notion de publicité. La dédicace est un geste triplement ironique, dans sa formulation même, dans l'association qu'elle sous-entend entre le Prince Régent, figure publique associée à l'adultère, et l'histoire d'Emma, obsédée par la nécessité de marier tout le monde autour d'elle et de ne pas se marier elle-même de peur de devoir renoncer à sa liberté et sa parole pour se soumettre

à son mari, et enfin dans les sous-entendus qui parsèment le texte et présentent le dédicataire comme aussi inapte à interpréter justement des textes qu'on lui adresse qu'Emma quand elle se méprend sur les intentions des autres personnages. Cette exemple austenien est d'autant plus intéressant en ce qui nous concerne qu'il montre bien que l'épître dédicatoire à un mécène ne peut être seulement interprété comme une courbette dont la raison d'être et le choix sont indépendants du texte lui-même, et qu'il peut être lu comme une clef herméneutique. Si la dépendance des auteurs au pouvoir est bien mis en évidence par le fait de mentionner le Prince Régent au début de l'œuvre, il n'en est pas moins vrai qu'il est possible d'interpréter la dédicace comme faisant partie intégrante de l'herméneutique du texte, puisqu'elle n'est pas étrangère à ce qui se déroule dans la diégèse elle-même : Emma aussi, comme le Prince Régent, se méprend sur une dédicace, en recevant un poème de Mr. Elton qu'elle croit adressé à son amie Harriett alors qu'il a en réalité été écrit pour elle. La dédicace d'*Emma* est même une forme de réappropriation de son texte par l'auteur, dont la double identité est ainsi révélée : satiriste féroce pour ses intimes, sujet du roi et auteur reconnue par les hautes sphères pour le public.

La conception problématique de l'identité auctoriale, de son statut social et de sa responsabilité qu'implique l'absence de droits d'auteur en France (une identité et une responsabilité qui chez Jane Austen sont profondément questionnées par l'ambiguïté de cette dédicace) a été exprimée par plusieurs auteurs français au siècle des Lumières, notamment par Diderot :

Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme si un ouvrage d'esprit, le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations, si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie, si ses propres pensées, les sentiments de son coeur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas ?²⁵

Dans une sorte de doléance précoce, Diderot met en avant le lien personnel, intime, de l'auteur avec son œuvre (le pronom possessif qui structure l'énumération en est le signe), une œuvre qui légalement cesse d'être sienne aussitôt qu'elle devient publique. Il insiste donc sur un lien quasi biologique entre le sujet parlant et le discours de fiction. Concernant la dédicace,

²⁵ Denis DIDEROT, *Lettre sur le commerce de la librairie* [1763], in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Hermann, 1976, pp. 509-510.

se pose alors la question suivante : quand bien même elle symboliserait le renoncement à sa liberté par l'auteur, qui devient un locuteur paratextuel asservi, n'est-elle pas aussi un moyen pour lui de nommer celui à qui est transféré cette propriété, et par là-même d'exhiber à travers sa relation à son dédicataire sa propre existence aux yeux du public, et le rapport qu'un artiste entretient avec le pouvoir et la notion de publicité ? En dédiant son œuvre au Prince Régent, Jane Austen se révélait également comme auteur, dont la mention termine d'ailleurs la dédicace (« *dutiful and obedient humble servant, the author.* »). Alors que son nom n'apparaissait jamais en couverture de ses livres, cette dédicace devient l'une des seules traces de sa présence, et le geste d'assujettissement que la dédicace met en avant est aussi une manière pour Jane Austen d'exhiber sa propre identité.

En ce qui la concerne, la chose est même encore plus problématique : alors que son statut d'auteur n'était jusqu'alors exhibé que comme étant essentiellement lié au fait d'être une femme (*Sense and Sensibility* était signé « *By a Lady* »), « *the author* » mentionné dans la dédicace est neutre. Ce n'est que dans cette dédicace qu'elle apparaît comme un auteur dont le genre n'est pas déterminé, et que l'infériorité sociale qu'à cette époque son statut de femme impliquait y est supprimé. Si le sujet parlant est asservi par son statut social, le locuteur paratextuel est un auteur neutre. Elle montre ainsi également au lecteur modèle que le contrat qui la lie à son mécène à travers cette dédicace ne peut être de même nature que celui qui liait le Prince Régent à sa femme, et qu'Austen avait critiqué dans ses lettres comme grandement désavantageux pour l'épouse : c'est en tant qu'auteur qu'elle est associée au Prince, non en tant que femme. Si l'on repense à un passage du roman lui-même, où Emma déclare à Mr. Knightley que les hommes répugnent à épouser des femmes intelligentes, il est amusant de noter qu'à travers sa satire et son jeu éminemment subtil avec la dédicace, Austen s'affranchit de cette règle sociale affirmée par son personnage. Car si comme le suggérait Furetière le lien entre le dédicateur et le dédicataire est semblable à un mariage, le Prince Régent avait peut-être cru se lier à une femme dont il avait sous-estimé l'esprit en la personne de Jane Austen, et apparaît pourtant aux yeux des lecteurs attentifs s'être associé à un auteur extrêmement intelligent. De la même manière, lorsque La Fontaine dédie ses recueils au Dauphin, puis au duc de Bourgogne, le locuteur paratextuel se présente comme un poète-précepteur, soulignant ainsi la dimension morale et pédagogique de ses poèmes, et n'étant alors plus seulement sujet du Roi mais responsable de l'éducation de futurs souverains. Et cette éducation, notamment

celle du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, que La Fontaine partagea avec Fénelon, n'était pas du goût du Roi Soleil, comme le rappelle Fumaroli :

Dès 1686, La Fontaine que [Fénelon] admirait a été invité par le précepteur d'un futur roi à joindre son propre charme à ses stratégies éducatives. C'est bien la réussite de cette éducation, on est même tenté de dire, de cette initiation, du duc de Bourgogne qui devait perdre Fénelon dans l'esprit du roi.²⁶

1.3. Balzac et la figure du prêtre

Après la Révolution et les résistances exprimées par les écrivains des Lumières, il était inévitable que l'institution des droits d'auteur en France, grâce à la loi Chapelier en 1791 et la loi Lakanal en 1793, changeât la pratique de la dédicace. Genette identifie Balzac comme étant l'un des premiers auteurs à en exprimer la mutation. Une dédicace posthume à Mme Hanska décrit ce changement en ces termes : « *Madame, le temps des dédicaces n'est plus. Aujourd'hui, l'écrivain a remplacé le prêtre. [...] Il ne relève donc plus ni des rois ni des grands, il tient sa mission de Dieu...* »²⁷. Balzac est pourtant un grand dédicateur, incluant dès le début de la *Comédie Humaine* ses dédicaces à la génétique entière de son œuvre à venir, notamment dans la dédicace des *Mémoires de deux jeunes mariées* à George Sand, en 1841 : « *Le cortège de noms amis qui accompagnent mes compositions mêle un plaisir aux peines que me cause leur nombre* »²⁸.

Les écrivains pouvant désormais revendiquer la propriété de leur texte en tant qu'objet économique, la dédicace évolue, non pas vers sa disparition mais, chez Balzac, vers un espace plus intime. Pour Balzac, la « *mort* » de la dédicace classique témoigne du fait que les auteurs ne dépendraient plus de l'opinion d'un monarque ou d'un supérieur social, et ne devraient désormais des comptes qu'à Dieu. Pourtant, si la dédicace n'était que la marque d'un asservissement social que bouscule la Révolution, et d'un asservissement économique qu'achève partiellement l'institution des droits d'auteur, elle aurait totalement disparu, ce qui n'est pas le cas. En maître de l'ironie, à laquelle il s'était essayé dès la dédicace de *La*

²⁶ *op. cit.*, pp.531-532

²⁷ Honoré DE BALZAC, dédicace du *Prêtre catholique*, in *La Comédie humaine*, Volume XII, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p.802

²⁸ Honoré DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, t.1, Paris, Hippolyte Souverain, 1842, pp.13-15

Physiologie du mariage, on peut soupçonner que cette remarque de Balzac à Mme Hanska est à interpréter à plusieurs niveaux. En effet, Balzac a bien conscience que le public anonyme reste une masse sur laquelle l'auteur n'a que peu de prise, que le développement de la littérature industrielle rend plus large et plus variée, et dont l'auteur dépend désormais en premier d'un point de vue financier. De plus, l'existence et la longévité d'une œuvre dépend toujours de sa validation morale, à la fois par le public et par la censure, dont les tenants sont variés et complexes au XIXe siècle, malgré la prétention de Balzac à ne dépendre que de Dieu. Le pouvoir, même s'il n'est plus celui des monarchies de Louis XIV ou de Louis XVI, a encore son mot à dire. Ce que Balzac semble formuler dans sa dédicace est en réalité issue d'une pensée romantique que Bénichou définit en ces termes :

Ce n'est pas qu'en d'autres époques de l'histoire française les lettres et les arts, la poésie en particulier, n'aient pu jouir d'un assez vif prestige ; mais c'était toujours dans un monde où la première place, dans l'ordre de l'esprit, était occupée par une puissance incomparablement supérieure à toute littérature ; le poète alors régnait sur un ciel auxiliaire ou des Champs-Élysées profanes ; la clef du monde spirituel était dans la main du prêtre. Pour le romantisme, le Poète, chercheur, interprète et guide, est au centre du monde de l'esprit, dont le prêtre ne détient plus qu'une des versions possibles. Telle est la nouveauté, qui fait du romantisme le signe d'un bouleversement profond.²⁹

L'interprétation de la sentence de Balzac est extrêmement complexe. Autrefois, l'artiste tenait sa mission des rois, en alliance ou en concurrence (Diderot l'évoque dans sa *Lettre d'un philosophe à un Roi*) avec le clergé, et les rois étaient l'incarnation divine parmi les hommes, à l'image du Roi-Soleil. En séparant les rois de Dieu, Balzac fait donc référence à ce que Bénichou appelle « *l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque* ». Puisque dépendre de Dieu ne signifie plus désormais dépendre du pouvoir, l'écrivain se trouve dans une attitude nouvelle, et problématique : s'il est prêtre, tenant sa mission de Dieu, comment doit-il adresser son discours ? S'il est semblable au prêtre, il lui faudrait donc désormais s'exprimer comme un prêtre. Pourtant, son église est un espace textuel en pleine mutation (Balzac parlera beaucoup de son œuvre-cathédrale dont le projet doit être régulièrement explicité afin que sa forme puisse exister dans l'imaginaire de ses lecteurs), il ne voit pas ses fidèles (distance réelle), ne les entend ni ne leur parle pas en confession. Face à un public anonyme et lointain, et dépendant matériellement du marché et de la censure, l'artiste devient alors une figure

²⁹ Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.276

déchirée, et malheureuse. Cela est visible dans les dédicaces même : le lecteur modèle n'est plus nécessairement positionné par rapport au dédicataire-mécène selon la hiérarchie sociale, le locuteur paratextuel, devenu prêtre, ne peut se présenter à son lecteur comme un sujet reconnaissable grâce au triangle symbolique *lecteur/mécène/auteur*, pas plus qu'il ne peut se montrer comme uniquement issu du sujet parlant, puisqu'il dépend encore du pouvoir (politique d'une part, divin de l'autre, sans qu'il n'y ait plus coïncidence). Il ne peut ainsi remplir sa mission sans qu'elle soit menacée d'entrave, et d'incompréhension.

En décrétant la fin de la dédicace classique et en la déplaçant vers un espace plus intime, Balzac pose alors une question fondamentale : s'adresser, de la même manière qu'un prêtre, au peuple, sans l'entremise du pouvoir, est-elle une chose possible ? En évoquant la figure du prêtre, qui dépend matériellement du large public dans la mesure où celui-ci est nécessaire à l'existence et à la réception de son discours, et qui est menacé de précarité de la même manière que le devient l'Église catholique face à l'avènement du pouvoir laïque, Balzac soulève trois autres questions essentielles : (1) dans quelle mesure la validation d'une œuvre par le public a-t-elle de la valeur, et le lecteur réel peut-il donc être un lecteur modèle ? (2) le public est-il capable de comprendre le discours d'un être qu'il ne connaît pas, et comment aborder la distance intrinsèque entre le sujet parlant, le locuteur paratextuel et le locuteur textuel ? (3) écrire pour des inconnus que l'on ne connaîtra jamais (lecteur réel) et dépendre matériellement d'eux (sujet parlant) peut-il être ce vers quoi doit tendre un auteur ? Ces questions en cachent en réalité une autre : quelle est la nature de la relation entre l'écrivain du XIXe et ses lecteurs ? Car si l'artiste ne dédie plus ses œuvres aux puissants, représentants de l'État, garants de la foi religieuse et biais par lequel les œuvres littéraires négociaient leur rapport au lecteur réel, ses dédicataires sont-ils désormais choisis parmi les fidèles d'une foi commune ? et que représentent-ils par rapport aux lecteurs ? Si l'écrivain remplace le prêtre, ses lecteurs deviennent ainsi des fidèles, et son œuvre une Église. Et c'est bien la relation entre le prêtre et ses pratiquants, et la forme de cette Église, qui sont au centre des tourments balzaciens.

La mutation du statut de l'écrivain que créent l'institution des droits d'auteur et la Révolution coïncide également avec une mutation de l'œuvre littéraire, cette cathédrale que Balzac imagine au fur et à mesure que se forme le projet d'ensemble de *La Comédie humaine*, et qui permettrait au peuple d'accéder à une dimension spirituelle. Balzac évoque dans sa dédicace à George Sand les « *peines que [lui] cause [le] nombre* » de ses compositions.

Bourdieu rappelle que la mutation du statut de l'artiste, dont l'œuvre n'est plus validée par un mécène mais par un lectorat étendu et les instances politiques qui contrôlent les publications, implique aussi une mutation de la forme littéraire elle-même : « *Les goûts des parvenus installés au pouvoir se portent vers le roman, dans ses formes les plus faciles – comme les feuilletons, qui s'arrachent à la cour et dans les ministères, et qui donnent lieu à des entreprises d'édition lucratives* »³⁰. Pour être publié, et survivre de sa plume grâce aux droits d'auteur, il faut donc être plutôt auteur de roman, publier en feuilleton, et écrire le plus possible, ce que fit exactement Balzac.

C'est d'ailleurs ce que lui reprochaient les membres du cénacle hugolien qui voyaient cette production fertile comme suspecte et digne de mépris. Sainte-Beuve par exemple, dans sa critique de *La Recherche de l'absolu* en 1834, associe cette « littérature industrielle » à un éparpillement moral : « *Il est vrai que M. de Balzac ne procède pas à coup sûr, et que dans ses productions nombreuses, dont quelques-unes nous semblent presque admirables, touchantes du moins et délicieuses, ou piquantes et d'un fin comique d'observation, il y a un péle-mêle effrayant* »³¹. Cette figure du prêtre que Balzac associe à l'écrivain, Sainte-Beuve en fait dans sa critique une figure douteuse, presque un Tartuffe, confident trouble et calculateur des femmes : « *[il] s'est introduit auprès du sexe sur le pied d'un confident consolateur, d'un confesseur un peu médecin* »³². Sainte-Beuve fait sûrement référence à la manière dont Balzac commença à se faire une place et un nom dans le marché littéraire, c'est-à-dire notamment avec *La Physiologie du mariage* qui s'arrachait dans les cabinets de lecture et dont le lectorat principal était féminin. Sainte-Beuve critique ici la représentation douteuse du locuteur paratextuel, se présentant sous des traits mensongers auprès de ses lecteurs modèles (il s'exprime comme « *un jeune célibataire* » dans la signature de la première édition, qui, tout en feignant de ne pas s'adresser aux femmes : « *Les femmes n'entrent pas ici* »³³, leur présente une raison de lire l'ouvrage, en jouant sur l'attrait de l'interdit) ; sont possiblement aussi critiqués les locuteurs-narrateurs dans les romans de Balzac. C'est

³⁰ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.89

³¹ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Poètes et romanciers modernes de la France. XVI. M. De Balzac. *La Recherche de l'absolu* », in *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 4, N°4, 1834, pp.448-449

³² *Ibid.*, p.441

³³ Honoré DE BALZAC, *Physiologie du mariage ou Méditations de physiologie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal*, Paris, Levasseur, Urbain Canel, 1830

justement à une femme qu'en 1842 Balzac écrit une dédicace où il semble exprimer ce que les cénacles lui reprochaient, à savoir de trop écrire, et ne pas être compris pour cela. En effet, la production industrielle de Balzac est évoquée dans sa dédicace comme douloureuse, et contrainte, et l'on retrouve ainsi cette identité déchirée que nous liions plus tôt à la pensée romantique, tandis que l'écriture des dédicaces elle-même est un « *plaisir* ».

Comme l'a de plus remarqué Alain Vaillant, l'œuvre littéraire au XIXe siècle cesse lentement d'être perçue comme un *discours* pour devenir un *texte*, avec la standardisation et de ce fait l'impersonnalisation qu'entraînent les nouveaux mode de diffusion de l'imprimé :

La césure principale, dans l'histoire moderne, survient autour de 1830, lorsque la littérature cesse d'être essentiellement considérée comme la mise en forme esthétique d'un discours, c'est-à-dire d'une parole virtuellement adressée à un destinataire - selon le triple modèle de la rhétorique antique, du dialogisme policé d'Ancien Régime et de l'éloquence révolutionnaire -, pour être définie comme texte, texte donné à lire à un public indifférencié, par le biais de nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public. [...] L'écrivain, s'il veut persister à tenir le discours à l'intérieur du texte et à faire entendre sa voix [...], doit donc trouver les moyens d'inscrire sa présence auctoriale et, pour ainsi dire, de faire entendre sa voix dans le texte même.³⁴

Les liens de référence entre le sujet parlant, le locuteur paratextuel et le locuteur textuel sont donc menacés par cette standardisation de l'œuvre littéraire, et d'autre part le lecteur réel se transforme en une masse anonyme et variée à laquelle il faut plaire sans la connaître. Le locuteur paratextuel doit négocier son rapport au lecteur modèle et aux autres degrés de la représentation de manière inédite. La mutation de la dédicace coïncide ainsi avec les problématiques que soulève l'évolution du discours littéraire lui-même. Bourdieu définit ainsi ces dernières :

Le rapport entre les producteurs culturels et les dominants n'a plus rien de ce qui a pu le caractériser aux siècles antérieurs, qu'il s'agisse de la dépendance directe à l'égard du commanditaire (plus fréquente chez les peintres, mais aussi attestée dans le cas des écrivains) ou même de l'allégeance à un mécène ou à un protecteur officiel des arts. Il s'agit désormais d'une véritable *subordination structurale*, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales : d'une part le marché [...] ; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment,

³⁴ Alain VAILLANT, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, N°148, 2010, p.11

unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État.³⁵

La validation d'un texte par une figure socialement supérieure (le « *mécène ou protecteur* » selon les termes de Bourdieu) impliquait un certain statut de l'auteur, que sa disparition ou du moins sa transformation redéfinit nécessairement, et de même la mutation de l'objet littéraire et de son public force l'auteur à une réévaluation de son identité, du discours qu'il produit et de sa valeur. Certaines des dédicaces de Balzac, comme c'est le cas de celle à George Sand, témoignent de la volonté de faire entendre sa voix dont parle Vaillant, et d'une forme de dualité chez l'auteur, qui se trouve à cheval entre les deux médiations dont parle Bourdieu : le « *marché* » et les « *liaisons durables* », ces dernières étant dans le cas de Balzac celles dont les dédicaces seraient la trace. Tout se passe comme si le locuteur paratextuel de Balzac créait par la dédicace un dialogue qui se rapproche des conversations de salon, où il serait plus à l'aise que face à une foule anonyme qui ne le connaît pas (représentée par un lecteur modèle exclu d'un aspect au moins de la relation intime avec le dédicataire pourtant exhibée). On retrouve la notion de fidèles qui est liée à la figure du prêtre romantique, et celle de cénacle chérie par les hugoliens dans la première moitié du siècle.

Reste cependant à interroger l'idée selon laquelle les dédicataires modèles de Balzac seraient bien membres des « *salons* » dont parle Bourdieu, ou s'ils sont des interlocuteurs encore plus intimes. En effet, Balzac n'a jamais réellement fait partie des cénacles romantiques, il avait une position très ambivalente (les *Illusions perdues* en témoignent) vis-à-vis des sociabilités journalistiques, et lorsqu'il parle des « *peines* » que lui causent ses nombreuses productions, peut-être ne fait-il pas seulement référence aux contraintes du marché mais aussi aux critiques de ses pairs, justement membres des « *salons* ». Bien qu'il dédiât les *Illusions perdues* à Hugo, ses dédicataires restent des figures éparpillées qui ne constituent pas une communauté discursive à laquelle on pourrait trouver une correspondance réelle (beaucoup de marquis et de comtesses qui pourraient faire référence aux salons mondains que fréquentait Balzac, devenu « de » Balzac, quelques confrères, beaucoup de femmes avec qui le lien n'est pas toujours explicité). Peut-être Balzac cherche-t-il en réalité à s'affranchir par la dédicace, par leur variété et leur mystère, des deux médiations à la fois, médiations qui seraient suggérées comme tout aussi aliénantes l'une que l'autre.

³⁵ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit., p.88

Balzac évoque la dédicace comme la source d'un bonheur qu'il oppose à la peine que lui infligent les publications de ses écrits et son rôle d'auteur : « *[mes compositions] ne vont pas sans douleur; à ne parler que des reproches encourus par ma menaçante fécondité. [...] Pour qui vous connaît bien, n'est-ce pas un bonheur que de pouvoir se dire, comme je le fais ici ?* »³⁶. Si l'on s'attarde sur le pronom réflexif « *se dire* », on remarque que dans cette phrase c'est sur l'identité de l'auteur que Balzac insiste (la sincérité d'un locuteur paratextuel libéré d'entraves), une identité que masquent les nouveaux codes du roman et que l'intimité avec « *quelqu'un qui vous connaît bien* » permet de rétablir. Le déictique « *ici* » est ambigu : se réfère-t-il seulement à la dédicace préfacielle, espace intime que l'auteur s'aménage au début de l'œuvre et qui devient celui du locuteur paratextuel, ou au roman tout entier, et aux espaces dont est responsable le locuteur textuel ?

Sans doute Balzac joue-t-il justement avec cette ambiguïté. Pour un regard ami, celui d'un autre poète (on pense à l'idéal de la relation entre poètes développé au début des *Illusions perdues* et que symbolise l'amitié entre Lucien et David) l'œuvre de fiction ne serait plus seulement un récit conté par un locuteur textuel, dont la relation avec le locuteur paratextuel et le sujet parlant serait à jamais opaque, mais un discours où les négociations entre les différents degrés d'énonciation apparaissent avec clarté, là où le reste du monde se contente de formuler des reproches, par incompréhension. Cette idée est d'autant plus intéressante que dans le cas de George Sand, l'hypothèse que seuls les amis (dédicataires modèles) disposent de clés de lecture qui restent inaccessibles au grand public se vérifie avec le roman *Béatrix*, publié deux ans avant la dédicace aux *Mémoires de deux jeunes mariées*. En effet, dans ce roman, Balzac s'inspire pour le portrait du personnage principal Camille Maupin de Sand elle-même, avec qui il a séjourné dans le Berry avant la rédaction du roman. Cette inspiration est évoquée par Balzac lui-même dans une lettre à Mme Hanska le 23 avril 1843 : « *Je n'ai jamais portraité qui que ce soit que j'eusse connu, excepté Gustave Planche dans Claude Vignon, de son consentement, et G. Sand dans Camille Maupin, également de son consentement* »³⁷. Le personnage de Camille Maupin, par certains traits décrits comme masculins et son amour pour un homme beaucoup plus jeune qu'elle, pourrait choquer le lecteur réel, et ne pas être compris. George Sand en revanche en aura perçu toutes les nuances.

³⁶ Honoré DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, t.1 *op. cit.*, pp.14-15

³⁷ Honoré DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, « Bouquins », Laffont, 1990, Lettre du 23 avril 1843

Il serait ainsi possible de voir dans *Béatrix* un hommage caché à George Sand, une longue lettre de remerciement suite à son hospitalité et à ses confidences. Il est pourtant intéressant de noter que *Béatrix* n'est pas dédié à George Sand, mais à une mystérieuse Sarah, comme si même en exhibant une relation intime aux yeux du public, Balzac cherchait à brouiller les pistes pour le commun des lecteurs, et à ne rendre ses dédicaces et les hommages cachés dans son œuvre compréhensibles que pour ses proches.

Seule l'intimité, suggère Balzac, permettrait véritablement à la fois d'être compris, et d'être heureux (un bonheur qui est peut-être distinct de la mission sacrée de l'auteur, nécessairement douloureuse). Il pose en réalité la question de la multiplicité des lecteurs, à la fois réels et modèles, et des négociations difficiles entre les différents degrés de l'énonciation fictionnelle, donc de la réconciliation entre la personne intime et la *persona* publique, autant de préoccupations que le narrateur des *Illusions perdues* (roman qui peut être interprété comme partiellement et, avec beaucoup de prudence, autobiographique) définit en ces termes à propos de Madame de Bargeton :

Madame De Bargeton prenait la lyre à propos d'une bagatelle, sans distinguer les poésies personnelles des poésies publiques. Il est en effet des sensations incomprises qu'il faut garder pour soi-même. Certes, un coucher de soleil est un grand poème, mais une femme n'est-elle pas ridicule en le dépeignant à grands mots devant les gens matériels ? Il s'y rencontre de ces voluptés qui ne peuvent se savourer qu'à deux, poète à poète, coeur à coeur.³⁸

Dans la dédicace à George Sand, Balzac va plus loin en suggérant que seule l'amitié devrait mériter d'accéder à la postérité, quand la mort de l'auteur garantira définitivement l'impossibilité pour lui d'avoir une quelconque maîtrise sur la réception de son œuvre : « *Ne sera-ce pas beau, George, si quelque jour l'antiquaire des littératures détruites ne retrouve dans ce cortège que de grands noms, de nobles coeurs, de saintes et pures amitiés, et les gloires de ce siècle ? Ne puis-je me montrer plus fier de ce bonheur certain que de succès toujours contestables ?* »³⁹. Balzac évoque aussi indirectement l'un des aspects de la loi Lakanal, qui n'étend la propriété de son œuvre par l'auteur qu'à dix ans après sa mort :

ARTICLE PREMIER

³⁸ Honoré DE BALZAC, *Illusions perdues* [1837], in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, éditions Houssiaux, 1874, p.32

³⁹ Honoré DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, t. I *op. cit.*, pp.14-15

Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres & dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république, et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

II.

Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans, après la mort des auteurs.

Balzac a été l'un des fondateurs, en 1838, de la Société des gens de lettres, dont l'une des raisons d'être était de pouvoir revendiquer un droit de propriété perpétuel. Non seulement l'auteur une fois mort ne pourra répondre aux critiques qui lui sont faites ni connaître ses lecteurs réels, mais ses œuvres ne seront plus sa propriété au bout de dix ans. La dédicace balzacienne telle qu'elle apparaît au début des *Mémoires de deux jeunes mariées* exhibe aux yeux du lecteur modèle une relation intime entre l'auteur et ses dédicataires (sans pour autant s'étendre sur le lien réel et ses composantes entre le sujet parlant et le dédicataire réel) qui s'oppose à la double dissolution de la relation entre le sujet parlant et le lecteur réel que la mort et la perte des droits d'auteur posthumes entraînent. Cette dédicace permet ainsi une certitude (« *ce bonheur certain* ») que l'œuvre elle-même ne peut donner, étant menacée par l'imprévu du public auquel elle sera livrée, une fois l'auteur mort.

L'intimité sur laquelle Balzac insiste dans cette dédicace était certes souvent artificielle lorsque le dédicataire était un mécène, mais dans la majorité des cas l'auteur avait rencontré personnellement la personne dont dépendait en premier lieu la validation de son texte, que ce soit d'un point de vue financier (validation économique) ou d'un point de vue social (validation politique). Le dédicataire intime n'a souvent pas financièrement, politiquement ou moralement le pouvoir de cette validation auprès du public. Même Mme Hanska, qui était à la fois sa mécène et une figure intime, puisque son amour épistolaire d'abord et son épouse ensuite, et à qui Balzac dédicace *Les Paysans*, *Modeste Mignon* et *Séraphita*, ne peut représenter auprès du public la même validation sociale que les dédicataires puissants de la dédicace classique. Par cette dernière, le lecteur pouvait interpréter la relation entre le dédicataire modèle et le locuteur paratextuel grâce aux codes d'une hiérarchie sociale plus stricte, et l'auteur pouvait concevoir plus aisément à la fois les attentes et réserves de son dédicataire réel, et celles du lecteur réel, grâce à une coïncidence symbolique marquée, dans le cas du Roi-Soleil par exemple, par la relation entre Dieu, le monarque, les artistes et ses

sujets. Ainsi se jouait de manière définie la négociation du triangle énonciatif entre le locuteur paratextuel, le lecteur modèle et le dédicataire modèle.

Bien davantage qu'auparavant livré au bon vouloir d'un public large et varié, les armes que l'auteur a à sa disposition pour maîtriser les représentations qui entrent en jeu aussitôt que son discours devient public apparaissent extrêmement problématiques. Puisque le texte littéraire appartient enfin, au sens économique du terme, à son auteur, et que le dédicataire n'est plus nécessairement responsable du statut financier de l'artiste, ce dernier peut choisir un dédicataire sans l'hypocrisie potentielle qu'implique une transaction (ce qui suggère une plus grande sincérité du dédicateur). Ce dédicataire perd cependant de sa légitimité publique, et la nature de son lien avec les lecteurs est moins définissable (Sand par exemple est l'égale de Balzac, mais n'est pas une représentante légitime d'un point de vue social qui pourrait sereinement jouer le rôle de médiatrice en tant que dédicataire modèle entre les aspirations autoriales et le lecteur réel). De plus, le dédicataire modèle devient une représentation dont la nature, pour le lecteur, est différente de celle d'une figure socialement supérieure et publique telle que l'était le mécène classique. Pour le locuteur paratextuel de la dédicace à Sand, ces noms amis et la relation intime qu'ils exhibent sont pourtant la seule trace de l'œuvre qu'il peut voir perdurer sans angoisse. Ainsi, seule la réception de la dédicace est marquée par la certitude, tandis qu'au texte qui l'accompagne sera toujours attaché le doute. D'une certaine manière, si l'on reprend les termes d'Alain Vaillant, seule la dédicace est considérée par Balzac comme un *discours*, quand l'œuvre littéraire qu'elle accompagne devient de plus en plus un *texte*, où la référentialité qui noue entre eux les différents espaces énonciatifs est menacée de mauvaise interprétation.

1.4. La question de l'intimité chez George Sand

Chez George Sand, justement, le lien intime est souvent exhibé avec encore plus d'évidence. Et Sainte-Beuve, au début, lui en reprochait la médiocrité, l'étroitesse. Quand il critique *Indiana*, il craint qu'à avoir traité un sujet trop intime, le texte n'accède pas aux hauteurs universelles de l'art, et qu'il y aurait une correspondance trop forte entre le sujet parlant, le locuteur paratextuel et le locuteur textuel :

Une telle différence d'impression, si tranchée et si brusque, ne paraissait-elle pas signifier que probablement le talent de l'auteur d'*Indiana*, ainsi que celui de tant de femmes, avait pour limites la réalité restreinte d'une situation unique ; et que, cette situation une fois exprimée, il ne fallait guère espérer en dehors, pour les excursions futures de ce talent, que d'heureuses rencontres de hasard, des traits et des coins délicatement sentis, mais point de création ni d'œuvre ? [...] De là au don créateur et magique des Le Sage, des Fielding, des Prévost, des Walter Scott, il y a évidemment une distance infinie : d'un côté, le fait réel, le cas particulier, l'historien encore rempli de lui-même, qui intéresse par une reproduction animée et fidèle ; de l'autre la diversité des combinaisons, la fécondité des sentiments, tout un monde de créatures pour les revêtir et les exprimer ; la réalité à la fois transformée et partout reconnaissable ; l'univers, en un mot, et l'homme, aux mains de l'art et du génie.⁴⁰

Notons au passage la misogynie de Sainte-Beuve, qui reprochait déjà à Balzac de restreindre son lectorat aux femmes, et de même à Sand de n'être encore qu'un auteur trop féminin. En effet, selon Sainte-Beuve, comme beaucoup de membres du cénacle hugolien, l'expérience féminine serait trop restreinte, trop particulière, et même quand il parle des lectrices de Balzac trop déformée, pour satisfaire les aspirations des romantiques. Et pourtant, c'est cette intimité même, cette sincérité du sujet, que Sainte-Beuve finit par louer :

Dès les premières pages de *Valentine*, je me hâte de le dire, ces théories laborieuses de la critique avaient fait place à d'autres pensées plus légères ; mes préventions chagrines ne tinrent pas ; le charme me saisit. Une fois dans ce riant paysage du Berry, sous les érables si frais de la Vallée noire, à deux pas de l'Indre qui n'est là qu'un joli ruisseau, après le premier regard de connaissance jeté à la famille Lhéry et aux jeunes habitants de la ferme Grangeneuve, j'oubliai tout le reste, je me laissai vivre et aller au cours des choses.⁴¹

George Sand dédie nombre de ses romans à des membres de sa famille, et insiste exclusivement sur le lien familial ou amical qui les lie, bien davantage que sur une filiation littéraire. Alors que Balzac insistait en général exclusivement sur la communion artistique qui l'unit à son dédicataire et le pousse à lui dédier le fruit de son travail, George Sand sous-entend souvent une correspondance directe entre la diégèse et l'identité de l'être aimé à qui l'œuvre est dédiée (dédicataire modèle), tentant ainsi de négocier la relation entre les degrés

⁴⁰ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « George Sand, Valentine » [1832], in *Portraits contemporains*, t.1, (4e éd.), Paris, Michel Levy frères, 1869, pp.483-484

⁴¹ *Ibid.*, p.485

de l'énonciation par une certaine porosité entre le discours dédicatoire et la diégèse. Par exemple, elle ne se contente pas de dédier *Les Maîtres sonneurs* à Eugène Lambert, ami de son fils, mais suggère que pour ce lecteur modèle qu'est ici le dédicataire modèle, la dédicace motive nettement la diégèse : « *Je t'envoie ce roman comme un souvenir lointain de nos cornemuses, pour te rappeler que les feuilles poussent, que les rossignols sont arrivés, et que la grande fête printanière de la nature va commencer aux champs* »⁴².

Cette dédicace peut être interprétée de deux manières : comme la suggestion qu'une lecture spécifique du texte de fiction est possible pour les membres du cercle intime de Sand, lecture double dont elle donne les codes dans sa dédicace, ou comme l'explication de la raison pour laquelle le texte a été écrit, excluant ainsi encore davantage le lecteur modèle, puisque le dédicataire modèle serait aussi narrataire et motiverait le discours du locuteur textuel, la dédicace exhibant aux yeux du lecteur modèle des clefs herméneutiques qui lui restent insaisissables. Cette intimité est suggérée par plusieurs choix grammaticaux qui font référence à une situation d'énonciation ambiguë : le possessif de la P4 tout d'abord qui indique que le dédicateur et le dédicataire modèle sont les seuls à posséder les référents d'un élément du roman (« *nos cornemuses* ») et les articles définis, ici déictiques, dont la référentialité est ambiguë, car elle est à la fois générique et spécifique (« *les feuilles* » peuvent faire référence à un décor naturel précis que seuls connaissent le dédicateur et le dédicataire modèle, de même que « *les rossignols* » et « *la grande fête printanière* »). Le statut de cette dédicace apparaît ici presque épistolaire, suggérant également une dimension épistolaire au roman tout entier, et construisant, en filigrane de l'évocation d'un dédicataire intime, une identité auctoriale précise à travers la représentation du locuteur paratextuel (le roman s'inscrit dans un cadre intimement connu par Sand, le Berry). Cette dédicace indique aussi une motivation personnelle à l'écriture qui fait écho à la volonté de Balzac de « *se dire* », et exempte, au moins dans le cas de la lecture du texte par le dédicataire intime, l'acte d'écrire d'une validation sociale ou économique : le roman est offert pour rappeler à un être cher un Berry dont il est séparé, et pour renforcer un lien intime menacé par la distance. La validité du roman dépend alors de la capacité du dédicataire modèle à se souvenir, et à revenir : « *Je t'ai*

⁴² George SAND, *Les Maîtres Sonneurs*, in *Romans*, t. II, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2019, pp.344-345

laissé partir, mais à la condition que tu reviendrais passer ici tous tes étés. Dès à présent, n'oublie pas cela non plus »⁴³.

Tout comme chez Balzac, la peur d'un prêtre que l'on n'écoute pas, ou que l'on écoute mal, est perceptible dans plusieurs des lettres de Sand. Il semble qu'une dédicace comme celle des *Maîtres sonneurs* permette ainsi à Sand de réconcilier deux éléments qui lui sont chers, et que quelqu'un comme Sainte-Beuve lui reprochait de ne pouvoir être réunis : l'expérience singulière, intime, du sujet parlant, et la validation du roman qui s'en inspire par le lecteur réel, à travers les différentes négociations entre les degrés énonciatifs. Elle revendique en effet dans certaines lettres le pouvoir d'évocation, d'invention et d'élévation que lui offre la source intime qu'est la terre du Berry. Elle parle d'ailleurs de « *source* » dans plusieurs de ses dédicaces, notamment celle de *Valvèdre* à son fils en 1861 : « *que nous avons pour ainsi dire bue à la même source* »⁴⁴. Quand bien même étrange, quand bien même aliène pour un lecteur de l'époque (elle craint cette aliénation dans une lettre à Émile Regnault : « *Ensuite, bien ou mal exécuté, beaucoup de gens diront : « Ce n'est pas ça », fût-ce écrit comme Bernardin, fût-ce pensé comme Jean-Jacques. L'un dira : « Moi, je n'aurai pas fait comme Raymond », l'autre : « Je ne suis pas comme Ralph. » Une femme dira : « Je ne suis pas crédule et aveugle comme Noémi. »* »)⁴⁵, la valeur de tel personnage, de tel lieu, est confirmée par le lien intime qui unit le locuteur paratextuel à ses dédicataires. En effet, dans la plupart de ses dédicaces, Sand avance l'idée selon laquelle les histoires de ses romans sont inspirées de vraies expériences, nées dans un terreau intime dont la richesse poétique est validée par la capacité du dédicataire modèle à reconnaître dans ce lieu, que le lecteur réel ne connaît pas nécessairement et que le lecteur modèle n'est pas construit comme connaissant non plus, la même richesse. Elle dit en effet à Eugène Lambert :

Tu ne me reprocheras pas d'y mettre de l'obstination, toi qui sais, par expérience de tes oreilles, que les pensées et les émotions d'un paysan ne peuvent être traduites dans notre style, sans s'y dénaturer entièrement et sans y prendre un air d'affectation choquante. Tu sais aussi, par expérience de ton esprit, que les paysans devinent ou comprennent beaucoup plus qu'on ne les en croit capables, et tu as été

⁴³ *Id.*

⁴⁴ George SAND, *Valvèdre* [1861], Paris, Michel Lévy frères, 1863, p.1

⁴⁵ George SAND, Lettre à Émile Regnault du 28 février 1832, in *La Revue de Paris*, 44^{ème} année, N°9, 1^{er} mai 1937, p.43

souvent frappé de leurs aperçus soudains qui, même dans les choses d'art, ressemblaient à des révélations. Si je fusse venue te dire, dans ma langue et dans la tienne, certaines choses que tu as entendues et comprises dans la leur, tu les aurais trouvées si invraisemblables de leur part, que tu m'aurais accusée d'y mettre du mien à mon insu, et de leur prêter des réflexions et des sentiments qu'ils ne pouvaient avoir.⁴⁶

Le personnage d'Étienne Depardieu (énonciateur diégétique que le locuteur textuel représente au moyen de l'*inquit* « *disait, en 1828, le père Etienne* », de la première phrase du roman, locuteur textuel qui serait alors également le locuteur paratextuel, alors que Depardieu devient le narrateur homodiégétique du roman) ne pourrait exister que grâce à une fidélité absolue à son langage, un langage que l'auteur ne peut retranscrire qu'à partir du moment où elle l'a elle-même entendu. Rendre publique une telle dédicace permet à Sand d'exhiber aux yeux d'un lecteur qui n'a peut-être jamais entendu le langage d'un paysan du Berry, à la différence du dédicataire, la réalité de ce langage, la position privilégiée de l'auteur (locuteur paratextuel et textuel) qui l'a entendu « *de [ses] oreilles* » et sa valeur (« *ressemblaient à des révélations* »). Le lecteur modèle de Sand devrait alors, pour valider son œuvre, croire en deux choses : (1) que Sand connaît son sujet, et que la langue et les personnages de son roman sont nés d'expériences réelles (2) que le matériau qu'elle choisit a une valeur mystique susceptible de toucher et d'éclairer. C'est ainsi que le dédicataire modèle devient le biais par lequel cette croyance est possible : il valide la relation directe et réelle du locuteur paratextuel avec son sujet, et montre la valeur universelle du sujet choisi, puisque l'expérience dédoublée devient commune, peut être racontée et écoutée, et est donc déjà une histoire.

Un autre aspect très intéressant de cet dédicace est l'usage que Sand fait du mot « *style* », ici synonyme de langage contre-nature, puisque c'est au prix de l'abandon d'un style qui lui serait propre que l'auteur peut parvenir à ne pas « *dénaturer entièrement* » les pensées et émotions de son personnage. Il y a d'ailleurs, concernant le style, scission entre le dédicataire modèle que Lambert représente (et qui est aussi un lecteur modèle impossible, puisque étant public le roman aura un lectorat qui ne sera ni intime, ni susceptible d'être dans la position extrêmement spécifique de Lambert), et le lecteur modèle qui est témoin du dialogue ouvrant le roman : pour se faire comprendre du lecteur modèle, Sand devra en quelque sorte trahir son personnage, alors même que son dédicataire modèle n'aurait pas eu besoin de sa traduction. Pour le dédicataire modèle, l'auteur permet de stimuler le souvenir, alors que pour le lecteur

⁴⁶ George SAND, *Les Maîtres Sonneurs*, *op. cit.*, p.343

modèle elle est une traductrice. Et les deux relations sont toutes les deux sous le signe d'un échec potentiel de différente nature : à n'être pas assez fidèle, le dédicataire réel pourra ne pas se souvenir, et à être trop fidèle le lecteur réel pourra ne pas comprendre. Elle formule ainsi ce doute : « *Si malgré l'attention et la conscience que j'y mettrai, tu trouves encore quelquefois que mon narrateur voit trop clair ou trop trouble dans les sujets qu'il aborde, ne t'en prends qu'à l'impuissance de la traduction. Forcé de choisir dans les termes usités chez nous, ceux qui peuvent être entendus de tout le monde, je me prive volontairement des plus originaux et des plus expressifs* »⁴⁷.

Vingt ans auparavant, dans une critique particulièrement acide de son roman épistolaire *Jacques*, le journaliste Granier de Cassagnac avait rendu une sentence qu'il est très intéressant de mettre en parallèle avec cette dédicace. Il avait rangé George Sand dans l'« *école des intimes* », seulement préoccupée de sa propre morale et de son expérience singulière, et lui avait reproché de ne pas avoir de style : « *Le style, c'est la manière dont ceux qui se servent d'une langue utilisent individuellement les matériaux qu'elle fournit : le style, c'est donc une méthode, un procédé, un art. Tout art a ses données générales, ses règles. C'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, que nous serions amené à dire que Mme Sand n'a pas de style* »⁴⁸. Quelques paragraphes plus loin, sa critique se fait encore plus incendiaire :

Chez Mme Sand vous ne trouverez nulle part un procédé qui domine, une allure qui tranche, un mode qui prévaille : nulle règle, nul art volontaire. Si le mot devait être pris comme nous le donnons, nous dirions que Mme Sand ne sait pas écrire. Les pages de ses livres sont de grandes savanes où il croît force fleurs et où il jaillit force fontaines. Mais la terre est faite pour l'homme, et les spectacles les plus beaux sont ceux qui se trouvent en rapport avec sa nature intelligente et cultivée.⁴⁹

Ce que de Cassagnac reproche à Sand est bien ce qu'elle-même affirme dans sa dédicace vingt ans plus tard : l'individualité du sujet parlant influencé par sa culture et son éducation doit disparaître humblement derrière le langage, peut-être jugé rude, peut-être jugé peu éduqué par le commun des parisiens, du paysan berrichon, afin que le récit ait une véritable valeur, et le personnage une réelle authenticité. Sans doute de Cassagnac aurait jugé le langage berrichon utilisé par Depardieu comme semblable à cette « *savane* », et l'absence de

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Bernard-Adolphe GRANIER DE CASSAGNAC, « Jacques, par George Sand », in *La Revue de Paris*, 12 octobre 1834

⁴⁹ *Id.*

style comme un signe d'absence de talent artistique. Toujours est-il que c'est à cette condition que le locuteur paratextuel lie dans sa dédicace la valeur de son statut d'auteur : Eugène Lambert, lui, saura juger le prix d'un tel travail d'effacement. Choisir Eugène comme dédicataire modèle est une manière de mettre en avant le rôle de l'écrivain comme porte-parole d'un langage et d'un esprit plus inspirés que les siens, et dont l'intégrité ne doit pas être abîmée de peur d'affecter également la magie mystique qui semble opérer à l'écoute de ses récits : « *Tu sais aussi, par expérience de ton esprit, que les paysans devinent ou comprennent beaucoup plus qu'on ne les en croit capables, et tu as été souvent frappé de leurs aperçus soudains qui, même dans les choses d'art, ressemblaient à des révélations.* »⁵⁰

Choisir Eugène Lambert pour dédicataire est une stratégie bien précise de la part de Sand : il n'était pas le premier dédicataire envisagé, puisque dans la forme manuscrite du roman la dédicace était à « Mrs Aucante et Manceau », ses deux derniers secrétaires. Eugène Lambert est d'abord une figure filiale pour Sand, qu'elle présente ainsi dans la dédicace, et les récits qu'il a entendus dans le Berry et dont le narrataire a un aperçu dans l'œuvre qui suit ont été entendus par lui lorsqu'il était enfant. Le récit opérerait alors un retour aux sources à la fois géographique et biographique, et en filigrane de ce dédicataire modèle se dessine les traits d'un lecteur modèle qui doit avoir face au récit une même posture enfantine. Elle suggère ainsi dans sa dédicace même un lectorat qui, bourgeois et parisien, percevait en effet majoritairement ses romans champêtres comme réservés aux enfants, ainsi que le rappelle Reinhold R. Grimm en évoquant *La Recherche* de Proust : « Le petit Marcel de la *Recherche du temps perdu* lit *La Mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* et *Les Maîtres sonneurs*, ce qui correspond à peu près au choix du public bourgeois [...]. Ainsi, *François le Champi* permet au petit Marcel l'initiation à l'autre monde qui n'est pas réservé aux adultes »⁵¹.

D'autre part, Lambert symbolise une transition entre le Berry et Paris, et donc entre deux sphères de lecteurs : les lecteurs (ou plus précisément auditeurs) qui ont entendu les récits de Depardieu directement dans sa langue, et les lecteurs de Sand qui en ont une « *traduction* ». Pour un nouveau parisien tel que Lambert, le roman est une manière de revenir à des sources perdues, et peut-être, tout comme le font les locuteurs paratextuel et textuel en traduisant les

⁵⁰ George SAND, *Les Maîtres Sonneurs*, *op. cit.*, p.343

⁵¹ Reinhold R. GRIMM, « Les Romans champêtres de George Sand : l'échec du renouvellement d'un genre littéraire », in *Romantisme*, N°16, Autour de l'âge d'or, 1977, p.64

pensées et paroles de Depardieu, de faire le lien entre le Berry et Paris, et de réconcilier ainsi deux sphères qui sont deux constantes dans l'œuvre de Sand, l'aire urbaine et l'aire rurale. Sand utilise l'espace de la dédicace comme un moyen indirect de demander à son fils d'adoption un travail qui prolongerait le sien : raconter le Berry aux parisiens, et valider les pages de Sand qu'ils s'approprient à lire. Les récits champêtres de Sand sont d'une certaine manière, avec beaucoup de prudence dans la comparaison, ses *Scènes de la vie de campagne*, et Béatrice Didier les voit comme le reflet d'un projet artistique global de la part de l'auteur : « *L'œuvre romanesque, dans la mesure où elle crée un lien entre le lecteur et des personnages qui appartiennent à des couches sociales différentes, travaille [à établir une harmonie sociale]. La situation d'entente entre la romancière, son lecteur et son personnage est déjà un moyen de faire progresser ce dialogue entre la ville et la campagne.* »⁵² Il est intéressant aussi de remarquer un parallèle entre la manière dont est présenté le dédicataire Lambert et un personnage précédent de Sand, Guillaume dans *Jeanne*, qui vient de la campagne mais s'en détourne pour lui préférer la ville : « *[Guillaume] aimait la campagne et les pays de loin, dans ses souvenirs. Il les rêvait alors, graves, simples, austères comme les Natchez de Chateaubriand. De près, il les trouvait rudes, malpropres et cyniques. Il s'éloigna, dégoûté déjà de l'envie qu'il avait eue de causer avec eux* »⁵³. La dédicace permettrait ainsi à Sand de lutter, de manière pédagogique, contre la possibilité qu'Eugène Lambert devienne un nouveau Guillaume, et oublie les vertus du Berry.

La figure du prêtre romantique dans cette dédicace en particulier est sérieusement redéfinie, puisque le dédicateur ne cesse à la fois d'exprimer le doute, la maladresse, et de prôner un effacement nécessaire de son identité même. Il s'efface devant la voix d'un personnage-narrateur qui diffère par bien des aspects du lectorat majoritaire de Sand. Grimm classe *Les Maîtres sonneurs* dans ce qu'il appelle les romans du « deuxième modèle », à travers une classification bipartite des romans champêtres de Sand. Il remarque que dans ce deuxième modèle, plus tardif, le narrateur change considérablement de forme :

Dans les romans du « premier modèle », le narrateur se trouve en dehors de l'action, il commente et juge ; dans les derniers romans il y a, en quelque sorte, un narrateur collectif : c'est le peuple lui-même qui raconte.[...] Tout cela contribue à l'unité du milieu, mais ne permet plus une orientation directe du

⁵² Béatrice DIDIER, « Société rurale, société urbaine chez George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°46, 1994, p.90

⁵³ George SAND, *Jeanne* [1844], in *Œuvres illustrées de George Sand*, Vol. 3, J.Hetzel,1853, p.7

public bourgeois auquel s'adressent les romans. Dans les premiers romans, George Sand ne se fait pas encore à l'exemplarité du milieu et des protagonistes idéalisés ; elle disait aux lecteurs explicitement la portée idéologique de ses romans. Dans les romans du « deuxième modèle » elle ne peut plus empêcher une lecture qui n'y trouve que des idylles.⁵⁴

En vérité, au regard de ses contemporains et de la pensée romantique, Sand prend, en exhibant ainsi une source réelle à ses romans, le lien intime qui rendrait possible la validation de ses œuvres, et une figure d'auteur humble et effacé, de grands risques. Le premier est de charger un dédicataire intime de valider les enjeux de l'œuvre, et ce que Grimm appelle sa « portée ». En effet, la mise en évidence d'un lien intime, formant ainsi aux yeux du lecteur modèle l'image sinon d'un cénacle, du moins d'une clique, peut avoir un effet excluant pour le lecteur réel. Que tel personnage soit validé par le dédicataire modèle n'en exclurait pas pour autant le caractère étrange, et finalement étranger, qu'il peut revêtir pour un lectorat plus large.

Le deuxième est de présenter dans cette dédicace en particulier une vision du prêtre romantique bien différente, et sans doute déjà entamée (elle le sera encore bien davantage avec Zola), de celle de Hugo, ou même de celle de Balzac. En effet, elle met subtilement en avant les coulisses d'un certain travail littéraire, et présente, en particulier dans cette dédicace, son travail d'écrivain de façon étonnamment ethnologique. Balzac lui se montre toujours réticent à dévoiler ses sources (nous avons vu à quel point il brouille les pistes dans la dédicace de *Béatrix*), ou même à montrer un lien entre une inspiration réelle et une œuvre fictive. Si l'on veut comparer une dédicace sandienne et une dédicace balzacienne, l'on pourrait mettre en parallèle celle des *Maîtres sonneurs* et celle d'*Ursule Miroüet* : en effet, tout comme Sand s'adresse à une figure filiale, Balzac s'adresse à sa nièce, Sophie Surville. Mais le lien intime n'est utilisé chez Balzac que pour insister sur la relation directe entre le locuteur paratextuel et une jeune fille bien éduquée, ici dédicataire modèle (« *qui ne transige avec aucun des nobles principes d'une sainte éducation* »⁵⁵), présentant ainsi un *ethos* d'auteur respectable par association ; Sophie Surville a selon le dédicateur approuvé moralement le livre, ce qui pour le lecteur modèle doit apparaître comme une validation : s'il est approuvé par une jeune fille respectable, il doit être approuvé par tout le monde. La validation du roman passe essentiellement par la fiction : le lien entre la nièce et l'oncle n'est dans la dédicace qu'un lien d'auteur à lecteur, et seule la connaissance biographique des

⁵⁴ Reinhold R. GRIMM, « Les Romans champêtres de George Sand : l'échec du renouvellement d'un genre littéraire », *op. cit.*, p.69

⁵⁵ Honoré DE BALZAC, *Ursule Mirouët*, Paris, Hippolyte Souverain, 1842, p.2

principes moraux de la jeune fille est évoquée comme élément réel. Aucune mention de source ayant inspiré le roman, aucune mention de réalités autobiographiques. À l'inverse, George Sand met en avant à la fois un travail de recherche où l'écrivain se montre humble face à sa matière, et d'autre part un travail de communication avec des pairs qui reconnaissent la valeur d'une telle recherche, la légitimité des outils utilisés par l'auteur, et l'intérêt de communiquer les fruits d'une telle recherche à un lectorat plus vaste. Elle montre les coulisses qui précèdent l'écriture et l'inspirent, contrairement à Balzac qui n'évoque que le résultat. Zola est déjà en germe dans la dédicace de Sand, avec le même souci de ne pas écorcher le parler populaire de certains personnages, et la conception scientifique, à laquelle s'attachent des figures d'assistants et de pairs aux aspirations similaires, dont le groupe de Médan sera en quelque sorte le symbole. Le dédicataire modèle devient alors ici un porte-parole qui valide l'intérêt porté à des êtres fondamentalement différents du lecteur réel de Sand.

Pour mieux percevoir la différence qui existe d'autre part entre la manière dont l'espace rural est noué à une certaine voix narrative chez Balzac et chez Sand, il suffit de comparer la narration qui se développe dans *Les Maîtres sonneurs* au narrateur des *Paysans*, roman inachevé de Balzac daté de 1844 : dépourvu de dédicace, sans doute car inachevé et publié de manière posthume, le roman s'ouvre aussi avec une adresse directe à un narrataire privilégié, ici diégétique comme l'est le narrateur, le journaliste parisien Blondel. Le narrateur incarne d'une certaine manière un pont entre le lectorat bourgeois et les scènes rurales qui vont être décrites. Chez Sand, ce pont n'est plus fictionnel, ou du moins n'est construit qu'à travers l'espace extradiégétique du paratexte, et il s'effacera ensuite au sein de la fiction pour que le narrataire (confondu avec le lecteur modèle) soit directement confronté au langage de Depardieu (quand bien même il est toujours réécrit par Sand et introduit par les locuteurs paratextuel et textuel). Le prêtre romantique chez Sand devient alors un traducteur laborieux, hésitant et persuadé pourtant de la valeur mystique de la voix qu'il fait entendre, à tel point qu'un degré de filtre narratif supplémentaire n'est plus nécessaire.

Si l'on va encore plus loin, l'intimité mise en évidence entre le dédicateur et le dédicataire modèle est une intimité que le texte aspire à créer également entre le narrataire et le personnage-narrateur. Si les locuteurs paratextuel et textuel s'effacent, le lecteur modèle et le narrataire sont alors directement confrontés au discours du paysan, et pourraient prétendre avoir cette expérience auditive qu'Eugène Lambert a également eu enfant. L'intimité apparaît, à travers cette dédicace, au coeur de la manière dont Sand présente au début de ce roman la

relation entre le locuteur paratextuel et le lecteur modèle. Balzac regrettait de ne pouvoir davantage « *se dire* », plutôt que de s'écrire. La notion de langue orale comme pendant à un texte de plus en plus standardisé, et dépersonnalisé, se retrouve chez Sand dans plusieurs de ses dédicaces. Eugène Lambert peut comprendre tout particulièrement *Les Maîtres Sonneurs* car il a entendu la voix du paysan raconter ces histoires. Quelques années plus tôt, la dédicataire de *Jeanne* est une femme qui ne sait pas lire, et qui écouterait les histoires de Sand à travers d'autres bouches :

DÉDICACE À FRANÇOISE MEILLANT.

« Tu ne sais pas lire, ma paisible amie, mais ta fille et la mienne ont été à l'école. Quelque jour, à la veillée d'hiver, pendant que tu fileras ta quenouille, elles te raconteront cette histoire qui deviendra beaucoup plus jolie en passant par leurs bouches. »⁵⁶

Dans ces dédicaces, la tradition d'un langage oral qui se déploie de bouche à oreille dans le cercle intime fait concurrence à une littérature industrielle à plus grande échelle, et l'on retrouve le déchirement austenien entre les textes lus en famille et les textes publiés. Cette conception est à rattacher au rousseauisme de Sand, qui au début de *La Mare au diable* (où le narrateur ne s'est pas encore effacé devant la voix d'un personnage) contemple un laboureur et le qualifie de poète : « *Celui qui puise de nobles jouissances dans le sentiment de la poésie est un vrai poète, n'eût-il pas fait un vers dans toute sa vie* »⁵⁷. Étienne Beaulieu rappelle cette correspondance entre la pensée de Rousseau et une certaine conception du langage exprimée dans les romans champêtres de Sand : « *la lecture et l'écriture, véritable prose de la civilisation, font perdre la poésie originelle du patois, c'est-à-dire de la langue qualifiée par Rousseau de « poésie »* »⁵⁸. Sand, cependant, ne rejette pas la valeur de la lecture et du texte écrit. Dans *La Mare au diable*, le narrateur rêve de ce qu'il appelle « *l'éducabilité de l'homme rustique* », qui pourra s'élever de sa misère qui l'isole et réduit ses intentions poétiques à de simples germes. Ainsi, son travail de traductrice, qui fait entendre la voix de Depardieu à un lectorat plus large à travers le langage standardisé qu'est celui du roman, permettrait de participer à cette élévation sociale du paysan, qui à travers le roman devient un personnage

⁵⁶ George SAND, *Jeanne*, *op. cit.*, p.2

⁵⁷ George SAND, *La Mare au diable* [1846], in Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2019, p.1168

⁵⁸ Étienne BEAULIEU, « Une langue nourricière, politique de la prose (Rousseau, Sand) », in *Tangence*, 2014, 113–129, p.106

diégétique, public, et n'est plus le poète isolé, et d'une certaine manière silencieux, qu'il était dans *La Mare au diable*. Cependant, tout comme chez Balzac, les dédicaces expriment la crainte de trahir la vérité, à travers l'écriture et le passage du langage à la fois d'un esprit *rustique* à un esprit plus intellectuel (tel que la pensée rousseauiste de Sand présente cette dialectique), et d'autre part d'un auditeur direct à un lectorat éloigné. Cette crainte est alliée à une autre, celle de l'incompréhension possible du lecteur réel, qui est aussi une crainte exprimée par Balzac.

1.5. La révolution flaubertienne

Contrairement à Balzac et à Sand, Flaubert n'est pas un grand dédicateur. Il incarne d'une certaine manière la disparition de la pratique de la dédicace dans le roman qui marquera aussi Maupassant, puisque à l'inverse de beaucoup de ses nouvelles, Maupassant ne met aucune dédicace au début de ses romans. *Madame Bovary* a deux dédicaces, l'une à l'avocat qui défendit l'œuvre au procès qui suivit sa prépublication, l'autre à Louis Bouilhet. Deux autres œuvres ont le même dédicataire : Alfred le Poitevin. La première, *Mémoires d'un fou*, est une œuvre de jeunesse publiée en 1900 de manière posthume, et la dédicace « *À mon ami Alfred* » apparaît presque comme un extrait de lettre. L'autre, *La Tentation de saint Antoine*, est un poème en prose publié en 1874, et la dédicace est en quelque sorte posthume puisque à la publication du livre Alfred le Poitevin était mort depuis presque vingt ans. Louis Bouilhet était ami de collègue de Flaubert, Alfred le Poitevin ami d'enfance, et sans doute aussi son premier amour. Tous deux furent les premiers auditeurs du gueuloir de Flaubert, qui leur lisait ses brouillons. On peut interpréter la dédicace de *Madame Bovary* comme la trace d'une pratique qui tendra à disparaître dans la suite de sa carrière littéraire, et il est significatif que seul le premier roman de Flaubert ait une dédicace. Le parcours est presque sensiblement le même pour Zola : *Les Contes à Ninon*, contes de jeunesse publiés d'abord en revue, s'adressent au personnage fictif et central, Ninon. De tous les romans de la saga des *Rougon-Macquart*, seul *Le Docteur Pascal* est dédié, à sa mère et à sa femme, comme un « au revoir » et une excuse, de ne pas leur avoir dédié d'œuvre plus tôt.

Flaubert ne marque pas la fin de la dédicace annoncée par Balzac, puisqu'elle va perdurer de manière quasi systématique dans toute une littérature à la fin du XIXe siècle, celle des

contes et nouvelles. Elle disparaît cependant comme pratique courante, et surtout comme dédicace préfacielle, dans le roman. On en trouve encore quelques traces : Léon Bloy place une dédicace au début de ses deux romans, Huysmans dédie *Les Soeurs Vatard* à Zola en 1898, Barbey d'Aurevilly dédie la majorité de ses romans, et Proust dédie deux des tomes de *La Recherche*. Encore aujourd'hui, la dédicace n'est pas une pratique perdue, mais elle n'a plus la valeur qui était celle des romans de Balzac ou de Sand. Que s'est-il donc passé, et en quoi Flaubert symbolise-t-il une profonde transition dans cette pratique ?

En réalité, la disparition de la dédicace dans ses romans est significative, et en lien direct avec la révolution esthétique qu'il opère. La dédicace est en effet une trace de l'auteur construit et exhibé comme locuteur paratextuel, et donc à un niveau extradiégétique la trace d'un commentateur de la narration diégétique. Maingueneau identifie ces énoncés que produit le paratexte comme des méta-commentaires qui ont pour fonction le plus souvent de motiver un cadre herméneutique par ailleurs menacé par les transgressions conversationnelles du discours de fiction. Or, *Madame Bovary* marque une révolution esthétique qui passe par une profonde remise en cause de la figure du narrateur hétérodiégétique tel qu'il existait par exemple chez Balzac, et de la maxime conversationnelle qui exige de clarifier l'identité de l'énonciateur, et les autres paramètres du cadre énonciatif. Si Sand faisait disparaître ce narrateur hétérodiégétique dans la transition de *La Mare au diable* aux *Maîtres sonneurs*, le narrateur homodiégétique était cependant encore clairement reconnaissable, ainsi que la trace d'une volonté auctoriale extérieure à la diégèse au sein du paratexte, figure auctoriale qui, quand bien même s'exprime pour affirmer son humilité, exhibe sa présence et son travail de traduction, voire de remaniement, et introduit minutieusement la voix du narrateur derrière laquelle le locuteur paratextuel va s'effacer. La dédicace sandienne est aussi un premier degré énonciatif, déjà fictionnel, puisque l'auteur s'y présente comme un traducteur (les adjectifs liés à la P1 déictique sont au masculin, ce qui montre déjà un premier jeu entre réalité et fiction), traducteur qui recueille les paroles d'un autre narrateur, et les présente à un dédicataire qui est modelé selon des traits bien spécifiques et, on l'a vu, partageant certains aspects avec un personnage fictif de Sand antérieur à ce roman-là. Demeure aussi dans la dédicace sandienne un projet moral profondément marqué par les principes de l'Art social.

Flaubert s'affranchit de cette notion en refusant d'exhiber la moindre intention d'auteur, et est extrêmement réticent à produire ce que Maingueneau identifie comme des « réparations »,

qui viseraient à justifier auprès du lecteur les transgressions énonciatives du discours de fiction :

L'institution littéraire, les contrats génériques ont beau légitimer par avance son entreprise, l'auteur éprouve souvent la nécessité de se justifier, et ce d'autant plus fortement que l'univers esthétique dont il participe ne postule pas l'autonomie absolue des œuvres littéraires. Le seul fait de prendre la parole (et qu'est-ce que proposer une œuvre au public sinon une prise de parole superlative ?) constitue, d'un point de vue goffmanien, une incursion territoriale, une menace négative sur la face du destinataire, qui appelle des réparations.⁵⁹

Flaubert bouscule par exemple, au sein même de l'énonciation du discours fictionnel, les marques d'un narrateur qui expliciterait la relation entre la diégèse et le narrataire. En effet, si l'on considère le début du roman, il semble tout d'abord que le narrateur soit homodiégétique, l'embrayeur de la P4 « nous » sous-entendrait que la narration est prise en charge par un ancien camarade de Charles Bovary qui raconte l'histoire du *nouveau*. Néanmoins, la narration dérape rapidement vers une narration aux allures plus balzaciennes, c'est-à-dire hétérodiégétique et à focalisation zéro, puisque l'histoire des parents de Charles comporte beaucoup trop de détails pour être prise en charge par un narrateur homodiégétique qui, même s'étant documenté sur la famille de Charles, ne pourrait connaître les pensées de sa mère :

Sa femme avait été folle de lui autrefois ; elle l'avait aimé avec mille servilités qui l'avaient détaché d'elle encore davantage. Enjouée jadis, expansive et tout aimante, elle était, en vieillissant, devenue (à la façon du vin éventé qui se tourne en vinaigre) d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse. Elle avait tant souffert, sans se plaindre, d'abord, quand elle le voyait courir après toutes les gotons de village et que vingt mauvais lieux le lui renvoyaient le soir, blasé et puant l'ivresse ! Puis l'orgueil s'était révolté.⁶⁰

Le discours indirect libre est ici signifiant, car il est l'une des premières occurrences d'un phénomène qui sera ensuite fréquent dans le texte : le narrateur n'ouvre pas de guillemets pour exhiber son rôle de porte-parole, comme Sand, à un autre niveau diégétique, le faisait dans sa dédicace et comme elle voulait également que le fasse Eugène Lambert. Dans ce passage, il y a une première transgression, puisque le narrateur homodiégétique que le lecteur croit avoir identifié travestit soudain sa voix et prétend parler à la place d'un autre personnage

⁵⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours de fiction : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.60-61

⁶⁰ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Louis Conard, 1857, p.6

(ce que Henning Nølke appelle « l'incorporation énonciative ») : « *et que vingt mauvais lieux le lui renvoient le soir, blasé et puant l'ivresse !* »⁶¹. En effet, le texte donne ici à entendre une exclamation qui est soit oralement émise par la mère de Charles lors d'une dispute (ce qui explique le point d'exclamation), soit pensée par le personnage de la mère, et qui serait alors émise par ce que Nølke appelle le LR⁶² (locuteur représenté par le locuteur/narrateur) et donc énonciateur diégétique. Mais on peut imaginer aussi que le narrateur, soucieux de fidélité à la diégèse qu'il énonce, se prend de pitié pour le personnage de la mère, et que l'exclamation doit lui être attribuée. Ou, si l'on poursuit l'hypothèse d'un narrateur hétérodiégétique à la Balzac qui aurait pris le relais de l'énonciation en cours de diégèse (sans que le passage de relais soit explicité), l'exclamation viendrait alors du jugement de ce narrateur hétérodiégétique sur le comportement scandaleux du père. Les règles sont en tous cas enfreintes. Les marques du narrateur dans *Madame Bovary* sont ambiguës, cachées, et ne s'exhibent pas clairement. À faire entendre ainsi la voix des personnages sans prêter pour autant clairement à aucun le rôle de narrateur, et sans qu'un narrateur hétérodiégétique assume en permanence sa présence de médiateur, comme c'est le cas de Blondel dans *Les Paysans*, qui s'adresse à son ami Nathan et exhibe donc dans le schéma de l'énonciation à la fois sa présence de narrateur et une figure de narrataire modèle, Flaubert perturbe le modèle même du narrataire, à qui est présenté une énonciation qui ne respecte pas, selon les règles des maximes conversationnelles de Grice, la loi de modalité qui exige la clarté, la mise en avant d'un locuteur qui inscrit clairement sa relation à l'énoncé diégétique, et d'un allocutaire qui est de même clairement positionné vis-à-vis de cet énoncé.

L'énonciation chez Balzac ou chez Sand, cependant, est plus complexe qu'il n'y paraît, et il serait erroné d'identifier Flaubert, par son traitement de la narration, comme un anti-Balzac. Chez Balzac, il arrive par exemple à plusieurs reprises que la position en apparence extérieure à la diégèse du narrateur soit compromise, et se confonde avec celle d'un personnage diégétique, qui prend le relais de la narration (devient un « personnage-guide ») sans que le passage de relais soit nettement visible. On pense par exemple aux premières pages de *La Maison du chat-qui-pelote*, où le narrateur hétérodiégétique, érudit et féru d'architecture, énonce certains jugements qui pourraient aussi bien être prêtés à ce narrateur hétérodiégétique

⁶¹ *Id.*

⁶² Henning NØLKE, Kjersti FLØTTUM, et Coco NORÉN, « 3. Discours représenté », in *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, 2005, pp. 57-83

qu'au personnage diégétique du jeune amoureux qui regarde le bâtiment décrit, sans que la distinction soit faite. Cependant, qu'il s'agisse des narrateurs chez Balzac ou chez Sand, ils font en général semblant de jouer le jeu d'une énonciation qui respecte des règles que Flaubert, sans pour autant les ignorer toutes, bat en brèche, et l'exemple évoqué chez Balzac est une occurrence rare et discrète. Chez Flaubert, les embrayeurs se référant au narrateur sont dès le début brouillés, puisque ce « nous » de la première phrase n'est pas clairement explicite, supposant alors au narrataire une connaissance préalable d'un lieu d'énonciation et de ses acteurs dont il est pourtant privé. Le lecteur se trouve face à un texte qu'il lui faut déchiffrer : il n'est pas toujours évident que le discours fictionnel est motivé par un narrataire qu'il sous-tend, comme c'est le cas par exemple dans beaucoup de romans balzaciens (on imagine souvent, en ouvrant un roman de Balzac, que le narrateur nous glisse à l'oreille : « cher lecteur, j'imagine que tu désires que je dépeigne les personnages et les lieux avant que de pénétrer plus avant dans la diégèse »), et n'est pas toujours évidente non plus l'identité du responsable de l'énonciation. Le thème même de l'énonciation semble suspect, puisque les jugements émis, sentiments et paroles apparaissent naître de plusieurs sources narratives qui ne sont pas nettement assumées. C'est ce que Bourdieu appelle l'opacité du texte flaubertien :

[...] faire de l'écriture une recherche inséparablement formelle et matérielle visant à inscrire dans les mots les plus capables de l'évoquer, par leur forme même, l'expérience intensifiée du réel qu'ils ont contribué à produire dans l'esprit même de l'écrivain, c'est obliger le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel qui se situent à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser, comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens.⁶³

Gisèle Sapiro identifie cette opacité comme l'une des causes principales du scandale qui suivit la prépublication du roman dans *L'Écho de Paris*. En effet, à parasiter ainsi les codes du discours fictionnel classique, il est difficile pour le lecteur de valider tel discours plutôt qu'un autre, et de discerner une intention spécifique. La figure du prêtre romantique, phare énonciatif pour le lecteur, se démultiplie. De ce fait également, toute portée morale, et toute orientation du lecteur, se trouve sous le signe du doute : « À tout le moins [Flaubert] provoquait-il, en rompant avec la convention d'une position morale univoque du narrateur, le

⁶³ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.184

*désarroi du lecteur, qu'il plongeait dans l'incertitude du jugement moral. Ce qui semblait remettre en question la morale publique elle-même – et son fondement religieux. »*⁶⁴

Olsen remarque que dans le cas, chez Flaubert notamment, où les frontières entre le discours des personnages et celui du narrateur (identifié par Olsen comme « locuteur ») s'effacent, « *toute intervention du locuteur reste dissimulée* ». Cette dissimulation est sensible également dans le traitement que Flaubert fait de la dédicace. Il ne donne pas de clefs au lecteur à travers une dédicace qui construirait une relation nette entre le locuteur paratextuel et le lecteur modèle, qui orienterait moralement la portée du texte (comme c'est le cas des dédicaces sandiennes et balzacienne précédemment évoquées), ou surtout qui commenterait et réparerait, même partiellement, les transgressions présentes dans le roman. La dédicace dédoublée brouille les pistes. La défense de l'œuvre, et toute portée morale qu'elle pourrait avoir, donc une orientation particulière, est détournée vers la responsabilité de l'avocat Senard, et Flaubert, tout en faisant mine de le remercier, ne prétend pas que le discours énoncé par son défenseur lors du procès est aussi le sien (on sait d'ailleurs que les arguments moraux avancés lors de la défense n'étaient sans doute pas validés par Flaubert). Le fait que cette dédicace ne soit pas unique, et soit d'une certaine manière davantage un hommage qu'une dédicace, puisqu'elle est exprimée comme autre chose qu'une dédicace : « *Permettez-moi d'inscrire votre nom en tête de ce livre et au-dessus même de sa dédicace* »⁶⁵, est un décalage qui a pu être stratégique de la part de Flaubert. D'une part, il est ainsi montré que la dédicace a été contrainte par les circonstances du procès. D'autre part, elle place le nom de Senard comme un sceau de protection qui n'est pas directement attaché à l'œuvre : « *En passant par votre magnifique plaidoirie, mon œuvre a acquis pour moi-même comme une autorité imprévue* »⁶⁶. Le procès et la défense de l'œuvre n'étaient pas « *prévues* » par l'auteur. En évoquant également le procès, Flaubert place immédiatement l'œuvre, aux yeux du lecteur, sous un jour possiblement scandaleux.

Cette dédicace exhibe l'autorité dont la validation d'un roman dépend : la justice. L'auteur ne peut seul défendre son œuvre, et n'en a pas la vocation. La dédicace, en plaçant deux pôles (l'auteur défendu et l'avocat défenseur) dédouane l'auteur de défendre lui-même son texte.

⁶⁴ Gisèle SAPIRO, *La Responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p.388

⁶⁵ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.6

⁶⁶ *Id.*

Plus important encore, Senard n'est pas une figure de lecteur exhibé dès la dédicace, comme c'était le cas chez Sand ou Balzac : il incarne le décalage entre le pouvoir (est évoqué l'ancien poste de Ministre de l'Intérieur de Senard) et l'acte de lecture, puisqu'il n'est pas présenté comme un lecteur, mais comme un rhéteur (« *à la hauteur de votre éloquence et de votre dévouement* »⁶⁷). D'une certaine manière, il devient le double auteur de l'œuvre, l'ayant publiquement défendue et en ayant exhibé la validité morale et sociale aux yeux du public. Le dédicataire, dans *Madame Bovary*, n'est pas une figure alternative de lecteur modèle, mais une protection légale imprévue et qui est détachée de la genèse de l'œuvre. Avec cette dédicace, Flaubert brise ainsi l'illusion : Senard, donc le dédicataire modèle (ou l'un des dédicataires modèles) n'est pas présenté comme une clef herméneutique, puisque sa place de dédicataire se justifie uniquement suite à la première publication ; il n'est pas non plus un lecteur modèle, puisqu'il n'est pas présenté comme lecteur de l'œuvre ; il n'est pas une figure de destinataire construite de manière à orienter l'énonciation du roman lui-même ; il est simplement, de manière tristement pragmatique, l'incarnation de la confrontation entre l'œuvre de fiction et la réalité du pouvoir. À l'inverse des figures de dédicataires intimes de Balzac et Sand, la figure de Senard rappelle aux yeux du lecteur l'artificialité que dénonçait Furetière plusieurs siècles plus tôt, d'une œuvre qui pour être publiée doit se placer sous le sceau qu'une protection qui lui est étrangère. L'adresse à un ami (Louis Bouilhet) n'y est alors que secondaire, et la première adresse l'écrase par sa place au sein de l'œuvre (en premier) et par la longueur du texte qui l'accompagne (alors que la dédicace à Louis Bouilhet n'est constituée que du nom).

Le fait qu'il ne s'agit pas d'autre part de la seule dédicace dédouble la figure du destinataire du paratexte, et parasite la notion même de dédicace comme adresse, qu'elle soit intime ou publique. Dedicace publique à Senard, dédicace intime à Bouilhet, toutes deux sont mises sur le même plan au début du roman. Les réticences de Flaubert à exprimer dans le paratexte quelque forme de discours que ce soit à l'adresse du public ou d'un membre du public se manifestent dans le simple fait qu'il n'a jamais écrit de préface à ses romans. Ce refus de l'adresse est d'ailleurs exprimé par Flaubert lui-même dans une lettre à Edmond de Goncourt en 1879, à propos de la préface des *Frères Zemganno* : « *Qu'avez-vous besoin de*

⁶⁷ *Id.*

parler au public ? Il n'est pas digne de nos confidences »⁶⁸. Pour Flaubert, l'adresse trahirait le discours lui-même en l'orientant vers une direction qui lui est indigne, car avec cette orientation viendraient des modifications (c'était le cas de Sand traductrice), et les préjugés que cette orientation implique. Dans son refus du public, Flaubert refuse également de lui offrir la possibilité de percevoir des traces de l'auteur lui-même dans le texte, ou de trouver une orientation possible du texte à travers la figure de son dédicataire. Il brise les règles du discours fictionnel dont la dédicace fait partie, une rupture dont Bourdieu qualifie ainsi la portée :

La mise en question des formes de pensée en vigueur qu'opère la révolution symbolique et l'originalité absolue de ce qu'elle engendre ont pour contrepartie la solitude absolue qu'implique la transgression des limites du pensable. Cette pensée ainsi devenue à elle-même sa propre mesure ne peut en effet attendre d'esprits structurés selon les catégories mêmes qu'elle met en question qu'ils puissent penser cet impensable.⁶⁹

De manière symbolique, la dédicace de *Madame Bovary* montre une évolution assez significative de la pratique. On en retrouvera les traces jusque chez Proust, qui dédie en 1913 *Du côté de chez Swann* à Gaston Calmette, directeur du *Figaro* qui a joué un rôle essentiel dans la publication de l'œuvre. En effet, de plus en plus, comme un retour à l'âge des mécènes, la dédicace s'adresse dès l'époque flaubertienne à une figure ayant aidé l'œuvre à exister, et donc logiquement à un éditeur, un journaliste, ou un confrère. De plus en plus, l'intimité chère à Balzac se retire de cet espace exhibé comme un moyen de remercier un confrère, et non plus comme une manière de ramener l'œuvre de fiction au cœur d'une relation autobiographique qui symboliserait le déchirement entre la sphère publique et la sphère intime. Sans chercher à schématiser à outrance, tout se passe comme si la fin du XIXe siècle voyait la dédicace revenir à une adresse plus publique (les amis, parents ou bien-aimés sont mis au second plan face à la foule des confrères), mais une adresse qui ne dévoile plus, comme aux XVIIe et XVIIIe, une relation hiérarchisée entre d'une part un patron des arts qui n'était souvent que symboliquement, et davantage moralement que concrètement, un médiateur pour l'auteur aspirant à offrir son œuvre au public, et d'autre part un écrivain lui étant socialement inférieur. En effet, les noms qui figurent de plus en plus, lors des trois

⁶⁸ Gustave FLAUBERT, Lettre à Edmond Goncourt du 1er mai 1879, in *Correspondance*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007

⁶⁹ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p.165

dernières décennies du siècle, au début des œuvres, sont ceux de personnalités ayant réellement contribué à la publication de l'œuvre, comme c'était le cas pour Senard en défendant *Madame Bovary* au procès.

Ce phénomène est extrêmement intéressant si on fait de Flaubert l'un de ses précurseurs. D'une part, il correspond à la mise en évidence d'une dédicace qui, encore bien davantage qu'à l'époque de Furetière, ne prétend pas motiver le discours de fiction. En effet, dans la dédicace flaubertienne, on ne sait si le nom évoque une personnalité qui a inspiré l'œuvre, soutenu son écriture, et s'inscrirait donc dans le cadre herméneutique, ou s'il s'agit plutôt de quelqu'un qui a permis à l'œuvre, existant déjà, de se faire une place dans le marché (qu'il s'agisse des deux à la fois est aussi possible). La dédicace se présente donc à première vue comme une adresse qui pourrait avoir lieu aussi bien avant l'écriture que pendant le processus de publication. D'autre part, si la dédicace garde certaines traces préfacielles en étant accompagnée d'un texte (comme c'est de moins en moins le cas, mais comme c'était celui de Flaubert), cette trace n'explique que rarement la nature du lien qui unit le dédicataire à son dédicataire, qu'il soit amical ou professionnel, privé ou public. Les noms s'accumulent, souvent les mêmes, en tête des textes, sans que soient précisés davantage leur identité, leur rôle, ou leur rapport à l'auteur, et contrairement à une pratique qui paraît courante chez les poètes romantiques comme Hugo (qui pratiquait lui aussi la dédicace comme un florilège de noms en tête de ses poèmes), il n'y a bien souvent pas de correspondance explicite entre le nom du dédicataire modèle et la diégèse. N'est plus que très rarement pratiquée aussi la dédicace elliptique et mystérieuse qu'on trouve chez Balzac ou chez Barbey d'Aurevilly, et qui opère dès le paratexte un premier niveau de fiction. On ne trouve plus que très rarement des « *À Madame la Marquise Armançe D... V...* » qui compose la dédicace de *L'Amour Impossible* de d'Aurevilly, ou des « *À Maria* » comme au début d'*Eugénie Grandet*, qui déguise l'identité de la maîtresse de l'auteur Marie du Fresnay, alors mariée. La forme de la dédicace en vient à se figer, et devient presque systématiquement et uniquement le prénom et le nom de famille.

C'est précisément ce phénomène-là, qui ne marque pas une réelle rupture avec les autres pratiques évoquées plus haut, puisqu'on en trouve encore toutes les traces, mais qui opère cependant une évolution certaine, que nous nous proposons d'étudier. Si l'on revient à Flaubert et qu'on lie la dédicace de *Madame Bovary* au reste de son projet esthétique, il est certain qu'elle montre une forme d'autonomisation de l'œuvre de fiction elle-même. Il n'est

évidemment pas le seul auteur de la première moitié du XIXe siècle à ne presque pas avoir pratiqué la dédicace : Stendhal et Gautier sont deux autres exemples. Cependant, ces deux auteurs ont pratiqué régulièrement le paratexte, et exhibé à travers le locuteur paratextuel la volonté d'une forme d'adresse au public dans leurs préfaces. Ce n'est pas le cas de Flaubert. Les deux dédicaces évoquées précédemment sont quasiment les seuls usages du paratexte que l'on peut relever le concernant.

En cela, il faut distinguer la pratique de Zola, qui comme nous l'avons dit ne fait presque aucune dédicace, et se contente d'une seule préface, dans le premier tome des Rougon-Macquart. Il fait cependant de cette préface une adresse au public qui d'une certaine manière l'éloigne sensiblement de Flaubert et le rapproche, dans son usage du paratexte, de Balzac : est explicité clairement le projet du locuteur paratextuel, exprimé comme scientifique, dès le départ.

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.⁷⁰

Pour comprendre le lien entre Zola et Flaubert, malgré leur pratique différente du paratexte, il faut replacer Zola dans ce que Bourdieu appelle l'autonomie du champ littéraire, et évoquer notamment la figure autonome de l'intellectuel qu'il contribue à créer, et que Flaubert ne formule jamais publiquement. La figure de l'intellectuel, notamment chez Zola, se construit dans une sociabilité entre confrères où l'on retrouve certains principes du cénacle romantique, mais où l'on insiste bien davantage sur les notions prosaïques de travail et de collaboration. Décrivant un tableau de Cézanne, Alain Pagès évoque ainsi la manière dont est représenté le cercle de Zola :

La scène se situe aux antipodes d'une peinture romantique qui célébrerait le caractère divin de l'inspiration poétique. À l'image traditionnelle du génie solitaire s'oppose la vision moderne du travail de l'écriture, d'une réflexion conduite en commun, où chacun s'efforce d'aider l'autre. Au fond, il importe peu de savoir qui lit et qui écoute. Les rôles sont interchangeables. [...] Ni maîtres, ni disciples, mais des amis qui s'épaulent mutuellement avec l'espoir d'imposer collectivement leur présence sur la scène littéraire.⁷¹

⁷⁰ Émile ZOLA, *La Fortune des Rougon* [1871], Paris, Charpentier, 1879, p.1

⁷¹ Alain PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan : histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, pp.77-78

C'est cette sociabilité-là, qui n'est pas née avec Zola à Médan mais liait déjà Flaubert à ce dernier lors des repas de la rue Murillo, qui va apparaître de manière publique dans les réseaux que créent les dédicaces de notre corpus. Il est donc étonnant, à première vue, qu'elle n'ait pas existé dans le paratexte de Flaubert ou Zola. Pourquoi ce dernier par exemple, si impressionné par *L'Éducation Sentimentale*, et dont les premiers tomes de sa saga, notamment *La Curée*, étaient lus et discutés en abondance par Flaubert lors de leurs réunions, n'a-t-il jamais dédié un seul tome à Flaubert ?

Les réponses à cette question sont multiples, mais l'une est sans doute que Zola et Flaubert se trouvaient au seuil de cette autonomisation du champ littéraire, que va mettre en évidence la prolifération des dédicaces à la fin du siècle : l'intellectuel existe encore de manière relativement solitaire d'un point de vue symbolique dans le cas de ces deux auteurs (leurs réseaux par exemple ne sont pas autant publicisés que le seront ceux des écrivains de notre corpus, dont les sociabilités sont amplement exhibées dans les pages des journaux). Chez Maupassant, en revanche, l'autonomie est notamment négociée grâce à une adresse systématique à des confrères qui font partie de cette nouvelle sociabilité intellectuelle, ce que l'on peut appeler selon les termes de Maingueneau une nouvelle *communauté discursive* dont les dédicaces, comme nous le verrons, participent à en définir les conditions, et qui a été d'une certaine manière légitimée par le procès Bovary et le succès de Zola. Non encore complètement légitimée, elle ne pouvait exister dans les dédicaces des deux maîtres. Bourdieu fait d'ailleurs le même constat :

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie, comme ce sera le cas dans le France de la seconde moitié du XIXe siècle (notamment après Zola et l'affaire Dreyfus), que tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper les positions dominantes, se sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économiques ; alors, et alors seulement, l'indifférence à l'égard des pouvoirs et des honneurs [...], à l'égard des puissants et de leurs valeurs, seront immédiatement comprises, voire respectées.⁷²

Il est donc intéressant que chez les auteurs de notre corpus, les noms de Zola et de Flaubert apparaissent à plusieurs reprises dans les dédicaces, par exemple chez Maupassant qui dédie *Des Vers* en 1880 (l'année même de sa mort) à Flaubert, ou Octave Mirbeau qui dédie « La Mort du père Dugué » à Émile Zola en 1885. Très peu de dédicaces en revanche à des figures

⁷² Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p.107

plus anciennes comme Hugo ou Balzac, ce qui montre bien d'une part que la dédicace est la marque d'une sociabilité réelle, et que d'autre part Flaubert et Zola étaient partie prenante dans le phénomène qui influence la pratique de la dédicace à la fin du siècle.

2. De Hugo à Verlaine : la parole poétique comme dédicace

La pratique de la dédicace dans le genre poétique a suivi une trajectoire différente de celle du roman, notamment en raison des différences formelles entre les deux genres, mais on y trouve néanmoins certaines similarités. Ce qui distingue fondamentalement la pratique de la dédicace en poésie, c'est son rapport au texte poétique lui-même, puisqu'en grande majorité le discours du locuteur lyrique est une parole adressée à un destinataire lyrique qui coïncide avec le dédicataire, et que les pronoms de la P2 qui suturent les poèmes réfèrent à la dédicace du paratexte (P2 et P3 à la fois). En effet, chez les romantiques notamment certains titres sont même des dédicaces (la deuxième *Méditation* de Lamartine s'intitule « À Elvire », de nombreux poèmes de Musset ont pour titre des dédicaces, de même que ceux de Marceline Desbordes-Valmore et Hugo, et Verlaine va jusqu'à intituler un recueil entier *Dédicaces*, où chaque poème est adressé à une personne particulière et dont le nom est le titre). Cela montre la nécessité d'une distinction significative entre la frontière plus marquée qui sépare la diégèse romanesque de son paratexte et celle entre un poème et sa dédicace. Nous étudierons donc cette distinction majeure, tout en remarquant cependant que si le discours poétique implique d'autres problématiques que le texte romanesque, la dédicace au XIXe siècle est caractérisée dans les deux cas par un glissement vers une sphère plus intime d'une part, comme on a pu le remarquer chez Balzac, et d'autre part par une exhibition de plus en plus marquée d'une sociabilité entre pairs qui reflète, à bien des égards, les cénacles de l'époque. On remarquera enfin, et cela doit être interrogé, que la dédicace dans le genre poétique est déterminée par un canon qui paraît plus strict que dans le roman, et qu'elle abandonne beaucoup plus rapidement que dans le genre narratif sa forme d'épître dédicatoire et certains

de ses attributs préfaciels. Enfin, elle y est également beaucoup plus étroitement associée à la pratique de l'épigraphe : Marceline Desbordes-Valmore, par exemple, ne pratique que très rarement la dédicace, mais inclut une multitude d'épigraphes au début de ses textes, épigraphes qui évoquent les mêmes noms que l'on trouve dans les dédicaces des autres poètes de l'époque, comme s'il y avait une filiation directe entre ces deux catégories de paratexte.

2.1. Victor Hugo et la dédicace moderne

La trajectoire de la pratique de la dédicace par Hugo est très riche, et Nelson Charest l'analyse comme un parcours qui transforme la dédicace classique en dédicace moderne :

[...] il se trouve que le jeune Hugo a pleinement pris le tournant, et qu'à le lire dans sa pratique, on le voit lentement et minutieusement passer d'un extrême à l'autre, qu'on pourra grossièrement énoncer ainsi : Hugo passe de la dédicace « classique » à la dédicace « moderne », qui est plus ou moins une « adresse ». Plus profondément, il change la valeur de l'objet donné : du texte à la parole - il montre tous les stades entre « je donne mon texte » et « je donne ma parole ».⁷³

Charest étudie essentiellement la pratique de la dédicace dans le premier recueil de Hugo, *Odes et Ballades*, publié en 1822. Il est pourtant intéressant de considérer plus largement sa pratique du paratexte dans toute son œuvre. Si près de la moitié des poèmes du premier recueil sont dédiés, cette pratique se poursuit, certes de manière moins systématique mais néanmoins fréquente, dans tous les autres recueils. On les trouve encore souvent jusque dans *Les Contemplations*, mais à la différence des *Odes et Ballades* où elles ressemblent beaucoup à celles pratiquées dans le roman en se distinguant pour la plupart du titre et de l'épigraphe, elles sont dans *Les Contemplations* devenues uniquement des titres. C'est d'ailleurs dans le Livre V qu'elles sont les plus présentes, comme si les poèmes portant le titre « À... » composaient un sous-genre qui donnerait une empreinte particulière à ce livre-là.

Ce qui rapproche Hugo des auteurs de notre corpus est d'une part l'absence de développement dans la dédicace, et cela caractérise plus largement la majorité de la pratique de la dédicace en poésie : si la dédicace motive le discours poétique, cette motivation est montrée par le poème lui-même, le transformant ainsi en dédicace toute entière. Le canon sera

⁷³ Nelson CHAREST, « Dédicaces excentriques : Hugo en ses *Odes et Ballades* » in *L'autre en mémoire*, de Dominique Laporte, Laval, Presses universités Laval, 2006, p.9

encore plus strict avec les nouvellistes de la fin du siècle, mais déjà des catégories apparaissent chez Hugo : la dédicace à un confrère caractérisée par le prénom et le nom de famille, parfois précédé du titre « *M.* », la dédicace à des proches où les noms sont remplacés par le lien qui les unit au dédicateur (« *À ma fille* »), la dédicace mystérieuse (des initiales, ou une figure anonyme comme « *À un passant* »), la dédicace à une entité (le peuple, un monument, un lieu). La formulation de la dédicace permet de mesurer le degré d'intimité qui unit le dédicateur à son dédicataire modèle, de la même manière qu'une adresse réelle qui dans le cercle social de l'auteur signifierait le degré de familiarité des interlocuteurs au regard d'un tiers, le lecteur modèle dans le cadre énonciatif du paratexte. Cette discipline de la dédicace annonce celle des auteurs de notre corpus, dont la pratique se restreint systématiquement à la mention d'un prénom et d'un nom de famille. On ne trouve pas une telle régularité de pratique chez Balzac ou chez Sand, dont les dédicaces sont plus souples et varient autant en longueur qu'en contenu. Enfin, il y a une correspondance formelle que nous étudierons plus avant dans les chapitres qui vont suivre : le recueil est rarement dédié en son entier, plutôt des poèmes spécifiques, de même que les recueils de contes et nouvelles présentent une multitude de dédicaces. Cette esthétique fragmentaire rapproche sensiblement nos auteurs des poètes.

Charest remarque, notamment dans les *Odes et Ballades*, que la dédicace est bien moins un simple remerciement ou hommage qu'une véritable adresse, et qui motive directement le poème lui-même. Le discours poétique tout entier devient une dédicace qui commence par l'adresse du paratexte, et se poursuit dans le discours lyrique au moyen des référents déictiques qui précisent l'identité du destinataire lyrique comme étant la même que celle du dédicataire modèle. Si l'on compare cette pratique à celle de La Fontaine que nous avons évoqué précédemment, on remarque donc que la multiplication des dédicaces correspond à une multiplication des adresses qui oriente chaque poème vers une cible plus restreinte, et plus intime. Si La Fontaine dédie les *Fables* au Dauphin, le locuteur lyrique précise cependant dès le début de l'œuvre qu'il s'adresse à tous, et pas seulement au dédicataire : « *Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons : // Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes* »⁷⁴. Par la suite, aucun des poèmes ne s'adressera explicitement au Dauphin. En cela, la pratique hugolienne est sensiblement différente, et rejoint la pratique par exemple de Ronsard dans ses *Odes*, dont presque chacun des poèmes porte une dédicace.

⁷⁴ Jean de LA FONTAINE, *Les Fables* [1668], Paris, Bernardin-Béchet, 1874, p.27

Prenons deux exemples au hasard dans *Odes et Ballades* : dans le Livre deuxième, Ode IV, on trouve le titre « À mon père » suivi de deux épigraphes. Dès la troisième strophe, une adresse indique que l'énonciation poétique s'adresse à une figure paternelle : « *Je rêve quelquefois que je saisis ton glaive, // Ô mon père !* »⁷⁵. L'identité du dédicataire oriente donc et motive le discours poétique, qui n'a alors de différence avec la lettre que la P3 de la dédicace, que l'on pourrait comparer au nom mis en tête d'une lettre à destination du postier, et donc d'un lecteur modèle tiers qui prend connaissance de la personne à qui est adressé le texte poétique. Deuxième exemple : le premier poème du Livre deuxième est intitulé « À mes Odes », et le premier vers du poème est anaphorique de la dédicace-titre (« *Mes odes, c'est l'instant de déployer vos ailes* »)⁷⁶. Hugo reprend ici la même pratique que Ronsard, qui plaçait à la fin de la première édition des *Amours* en 1553 un « Sonnet à son livre » : « *Va, Livre, va, déboucle la barrière* »⁷⁷. Si Ronsard procédait de la même manière au XVIème siècle, ses *Odes* étaient cependant en majorité, sur le modèle de Pindare, destinées à chanter les louanges de hauts personnages, en l'occurrence les dédicataires. Les dédicataires modèles de Hugo en revanche ne sont pas toujours loués, et l'adresse du locuteur lyrique destiné à un destinataire lyrique-dédicataire ressemble bien davantage à celle d'une conversation ou d'une confession qu'à un chant élogieux. L'égalité marque le plus souvent la relation exhibée à travers la dédicace, comme dans la première Ode du Livre troisième dédié à Lamartine :

Plus tôt que je n'ai dû, je reviens dans la lice ;
 Mais tu le veux, ami ! Ta muse est ma complice ;
 Ton bras m'a réveillé ; c'est toi qui m'as dit : « Va !
 Dans la mêlée encor jetons ensemble un gage ».⁷⁸

Et plutôt que de révéler aux yeux du lecteur modèle (ou destinataire lyrique tiers), par le chant poétique, l'identité du dédicataire modèle, le poème cherche souvent à la masquer, à parasiter la correspondance entre dédicataire modèle et dédicataire réel ; on retrouve le déchirement entre l'intime et le public qu'exprime maintes fois Balzac.

⁷⁵ Victor HUGO, *Odes et ballades* [1828], Paris, Ollendorf, 1912, p.105

⁷⁶ *Ibid.*, p.93

⁷⁷ Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes IV*, éd. Laumonier, Paris, Droz, 1932, p. 185

⁷⁸ Victor HUGO, *Odes et ballades*, *op. cit.*, p.132

Par exemple, dans la quatrième ode du Livre cinquième, la dédicace-titre est « À toi », qui peut entrer dans la catégorie des dédicaces mystérieuses, puisqu'elle ne précise pas l'identité du déictique « toi », et d'autre part parce qu'elle déroge à la règle de la dédicace qui exhibe normalement une relation avec un tiers sans pour autant exclure le lecteur de l'adresse. Ici, le « toi » apparaît dans le poème, de manière implicite et toujours dissimulée, comme étant l'épouse du poète. Et les vers n'expriment pas une vocation à glorifier l'identité de cette personne, à expliciter la nature du lien qui l'unit au locuteur lyrique et par extension au dédicateur et au sujet parlant, ou à révéler un aspect intime de leur relation, mais justement à en masquer tous les contours, et à exhiber ainsi au lecteur modèle un espace qui l'exclut, de la même manière que la dédicace par Balzac de *Béatrix* révélait tout en masquant l'identité d'une possible maîtresse. Le « je » qui s'exprime aspire au retrait : « *Ne crains rien, ton époux ne veut pas que sa gloire // Retentisse dans son bonheur* ». Il semble que la femme aimée n'apparaît pas ici comme une muse, mais comme une motivation au silence, car le bruit de la gloire publique dérangerait le bonheur amoureux :

Goûtons du chaste hymen le charme solitaire.
Que la félicité nous cache à tous les yeux.
Le serpent couché sur la terre
N'entend pas deux oiseaux qui volent dans les cieux.⁷⁹

Pour Hugo, comme pour Balzac, le discours poétique est une adresse qui vient directement de la nature, de Dieu, d'une inspiration qui passe par le sujet parlant, devenu locuteur lyrique, et qui doit ensuite atteindre un autre interlocuteur (destinataire lyrique, lecteur modèle et lecteur réel). José-Luis Diaz, dans son ouvrage sur les scénographies auctoriales des romantiques, fait cependant une distinction entre le prêtre balzacien et la figure prophétique hugolienne :

Plus encore que du côté du prêtre, il penche du côté du moine-soldat. Comme la Muse a armé « son luth suprême » d'un « sacerdoce auguste » (citation tirée du poème « Le Poète », *Nouvelles Odes*, 1823, OC, CFL, t.II, p.481), ce chevalier de Dieu a une conception activiste de la parole poétique. Il rêve de transposer dans l'espace poétique les « missions » que la Congrégation organise alors, pour rechristianiser le pays.⁸⁰

⁷⁹ *Ibid.*, p.243

⁸⁰ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, pp.361-362

Diaz lie l'imaginaire hugolien à sa période de jeunesse profondément catholique, et monarchiste. Sa mission est de faire retrouver au peuple Dieu, au coeur d'une société qui selon Hugo souffre à la fois de la perte de son roi et de son lien avec l'Eglise. Balzac déplorait les contraintes commerciales que lui impose le genre du roman, car les négociations énonciatives deviennent, à cause des mutations de la forme romanesque, tortueuses et difficiles. Hugo, en poète, noue très étroitement le discours poétique à la notion de sonorité, qui a beaucoup à voir avec l'intimité. Il semble suggérer cette question : peut-on bien entendre quand on lit un poème ? Peut-on entendre le bon son, celui de Dieu, par exemple, qui à travers la nature a parlé au sujet parlant qui, devenu locuteur lyrique, parle à son tour au lecteur modèle ? La même préoccupation de Sand, qui a peur de trahir la voix de son personnage dans *Les Maîtres Sonneurs*, apparaît dans certains poèmes de Hugo, comme par exemple dans le XXVIIe du premier livre des *Contemplations* :

Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade
Des petites fleurs d'or du mur qui se dégrade,
Et l'interlocuteur des arbres et du vent.
Tout cela me connaît, voyez-vous. J'ai souvent,
En mai, quand de parfums les branches sont gonflées,
Des conversations avec les giroflées ;
Je reçois des conseils du lierre et du bleuet.
L'être mystérieux que vous croyez muet,
Sur moi se penche, et vient avec ma plume écrire.⁸¹

Il est intéressant de remarquer que dans ce premier livre, qui dans *Les Contemplations* symbolise la jeunesse du poète de même que réellement les *Odes et Ballades* sont son recueil de jeunesse, la relation que le « je » lyrique entretient avec la nature est proche de celle qu'il a avec son épouse dans le poème précédemment cité. En effet, le locuteur lyrique se décrit comme un ami discret : « *Je suis pour ces beautés l'ami discret et sûr* »⁸², comme s'il rassurait la nature (tiers muet de l'interlocution lyrique), lui promettant de ne pas faire trop de bruit en confiant ses secrets, de ne pas gâcher la subtilité du son qu'elle lui a donné à entendre en se montrant indiscret. Le locuteur lyrique faisait la même promesse à sa femme (destinatrice

⁸¹ Victor HUGO, *Les Contemplations* [1856], Paris, Nelson, 1911, p.77

⁸² *Ibid.*, p.78

lyrique), lui promettant de ne pas laisser ses chants gâcher le silence de leur retraite conjugale. La relation avec la nature, avec les êtres aimés, est dans ces deux poèmes une relation discrète, fondée sur un dialogue intime et secret. De même, le discours poétique qui s'adresse à eux ou parle d'eux ne doit ni gâcher leur retraite (donc ne pas risquer que le lecteur modèle pénètre leur solitude et les détruise à faire trop de bruit), ni utiliser une voix trop forte, dans le vocabulaire de Hugo « *indiscret* ». D'une certaine manière, l'« *être mystérieux* » et « *muet* » est aussi le sujet parlant, puisque c'est lui qui tient la plume, devenu sonore à travers le locuteur lyrique. Et l'on peut se demander si le lecteur suggéré par le texte hugolien est capable d'entendre, car lorsque le « je » lyrique s'adresse à un lecteur modèle, c'est à travers l'embrasseur déictique « *voyez-vous* », qui s'il est une locution figée n'en exprime pas moins le verbe « voir », et non plus « entendre ». Le lecteur verrait la page, ou imaginerait les conversations avec les yeux de son esprit, mais n'entend plus directement la voix de la nature. Cette adresse insérée à l'intérieur du poème est d'ailleurs un étrange écho au « *vois-tu* » de « *Demain, dès l'aube* », adressé à sa fille défunte (et donc à une destinataire lyrique), qui ne peut justement pas voir.

Le poème, contrairement au dialogue antérieur avec la nature, est un secret qui lui n'est plus discret, et n'est donc plus un secret, puisqu'il est public. Ce paradoxe est un déchirement qui montre bien la vision romantique de Hugo : écrire la nature « *muette* », n'est-ce pas déjà la trahir ? Et parler d'elle à quelqu'un d'autre, n'est-ce pas se montrer indiscret ? De la même manière, la promesse à sa femme est paradoxale : il promet le silence de son chant alors même qu'il le fait retentir (« *Mes chants ne cherchent pas une illustre mémoire* »). Il publie son premier recueil, ce qui est un pas vers cette « *illustre mémoire* », et manifeste une volonté de reconnaissance publique, alors même qu'il fait vœu à sa femme de discrétion et de silence. Il y a donc concurrence entre la relation du dédicateur avec son dédicataire modèle (relation intime), et celle qu'il montre avec le lecteur (relation nécessairement publique). De même, il y a concurrence entre le destinataire lyrique premier qu'est l'épouse dans le poème et le destinataire lyrique second (tiers spectateur) qu'est le lecteur. Publier un poème où le locuteur lyrique parle à sa femme est suggéré comme une forme de trahison de la relation entre le sujet parlant et le dédicataire réel (relation conjugale). La dédicace devient aussi un moyen de montrer que contre la dispersion de sa voix que le poète craint plus sonore à la fois parce qu'il s'adresse à plusieurs lecteurs, mais aussi parce que sa voix (devenue locution lyrique) devient publique, il la restreint à destination d'une seule cible (le lecteur n'étant alors qu'un tiers

spectateur). Le lecteur auquel est montrée cette adresse en est exclu, tout en étant un spectateur nécessaire, puisque le dédicateur est lié à la fois au sujet parlant caché et au locuteur lyrique exhibé.

La notion d'interlocution est un élément essentiel de la poétique hugolienne. La dédicace montre le caractère éphémère, fragmentaire, du discours inspiré qui s'exprime dans un poème. Les « *conversations avec les giroflées* » n'ont lieu qu'en mai, et de même le dialogue avec l'épouse est menacé de disparition : « *Et puisses-tu jamais, gémissant à ton tour, // Ne regretter celui qui mourut sans se plaindre, // Et qui t'aimait de tant d'amour !* »⁸³. Les bruits (rire et pleurs) sont du côté de la souffrance (« *Avec un rire affreux le malheur s'est levé !* », « *Et je pleurai ce temps* »). En revanche, le seul son heureux qui puisse exister est celui de la lyre (qui est fondamentalement paradoxal puisque menaçant toujours soit d'être trop sonore, soit de ne plus l'être du tout), motivé par « *un jour* » (celui du début du poème qui est peut-être le jour du mariage) où la lyre se réveille, et celui des gémissements possibles de sa veuve quand elle passera devant son tombeau (« *Heureux si, dans la nuit dont je serai couvert, / Un œil indifférent donne en passant des larmes / À mon luth oublié, sur mon tombeau désert !* »)⁸⁴. Le dialogue réel suggéré comme étant à la source du discours lyrique est donc instable, toujours menacé de disparition, car dépendant de circonstances éphémères (un jour précis, une saison précise, un être précis). Les négociations entre les actants de l'énonciation et leurs représentations sont dès le début menacées, contradictoires et fragiles.

Le parallèle entre ces deux poèmes montre aussi autre chose : dans le poème des *Contemplations*, le lecteur modèle est montré au début du poème comme incapable d'entendre la nature, et Dieu, qu'il croit muets, alors que le locuteur lyrique en est capable. Dans le discours poétique, c'est seulement un souvenir, le témoignage de celui qui a entendu, qui est offert au lecteur modèle, grâce à la représentation lyrique (d'ailleurs, le locuteur évoque avoir des conversations avec la nature, mais ne représente par cette énonciateur évoqué et son discours, si ce n'est le papillon à la toute fin du poème, grâce à un *inquit* : « *Il lui dit : Es-tu bête ! Il est de la maison.* »⁸⁵). C'est donc la trace paradoxale d'une voix inaudible. De même, la femme réelle de Hugo, et le bonheur amoureux, sont absents du poème des *Odes*, puisqu'ils sont silencieux et retirés, et l'identité de l'épouse est même

⁸³ Victor HUGO, *Odes et ballades*, *op. cit.*

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ Victor HUGO, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p.78

masquée et trouble (le « *toi* » associé à la « *jeune vierge* » devient à un moment la mère). Le poème montre donc l'effet qu'ont sur la voix du « *je* » lyrique des réalités qui étaient invisibles et silencieuses au lecteur, et qui ne sont plus qu'un souvenir présenté au lecteur modèle.

Le génie, dans l'esthétique hugolienne, doit éclairer le lecteur puis se retirer dans l'ombre, et tous ceux qui l'inspirent et à qui il s'adresse doivent se retirer à leur tour, s'ils ne le sont pas déjà. La première adresse du premier livre des *Contemplations* est d'ailleurs un appel au retrait du destinataire lyrique premier par le locuteur lyrique (dans « À ma fille » : « *Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets. // Fais comme moi : vis du monde éloignée* »)⁸⁶. On peut s'interroger sur la coïncidence entre les conseils ou demandes que le locuteur lyrique fait à ses dédicataires/destinataires lyriques premiers, et ce que le poème suggère du lecteur modèle tiers. Y a-t-il bien coïncidence ? En effet, dans le poème « À toi », la relation entre l'épouse et le poète est une relation de silence, différente du bruit de la lyre qui résonne dans le poème et qui pourrait même menacer le bonheur retiré du mariage. Le locuteur lyrique s'exprime à cause d'un manque, d'une incomplétude (« *console-moi, viens, consens à me suivre* ») et est une demande qui doit se résoudre par le silence résigné du défunt ou le silence d'un bonheur conjugal intime. Cependant, face à cette retraite conjugal, le bruit de la renommée et les réactions de la foule lui font une concurrence à la fois crainte et souhaitée. Il existe donc dans les représentations hugoliennes une perpétuelle négociation entre l'intime et le public, entre le silence et la voix, et entre le retrait et l'exhibition.

Il est d'ailleurs significatif d'un point de vue symbolique que lorsque Hugo s'adresse à sa fille Léopoldine dans *Les Contemplations* est quand il en est séparé : soit par le mariage de Léopoldine à Charles dans « 15 février 1843 », soit par la mort de celle-ci dans « Demain, dès l'aube ». L'impossibilité d'être réunis, et donc que l'adresse ait une réponse ou que sa fonction performative soit efficace, est même représentée par la page barrée de pointillés sous la date de la mort de Léopoldine. La dédicace symbolise ici une séparation, et une trahison de l'intime, brisé par la mort du proche. Elle est motivée par la séparation, de même que le locuteur prophète se met à parler parce que le lecteur modèle est séparé de Dieu. Enfin et surtout, le discours lyrique est souvent présenté comme potentiellement orphelin, puisque attribué à un locuteur lyrique séparé de celui qui l'émet (le sujet parlant), séparé de ce qui l'a inspiré (la sphère intime du dédicataire réel, la nature muette, Dieu abandonné), séparé de

⁸⁶ *Ibid.*, p.19

celui qui la reçoit (l'être aimé qu'est le destinataire lyrique premier, souvent fuyant, le lecteur réel, inconnu et anonyme, un monarque déchu qui n'est plus mécène et gardien de la parole poétique). Ce discours orphelin apparaît de manière particulièrement saisissante dans le dernier poème des *Contemplations*, qui est une dédicace à Léopoldine (qui n'est pas nommée) : « À celle qui est restée en France ». Le livre, ne pouvant être lu ou entendu par la dédicataire réelle, ne mérite que la tombe. Le dernier poème du recueil est donc symboliquement un rejet du lecteur modèle, quand bien même il est nécessaire au discours lyrique puisque l'adresse du paratexte (dédicace-titre) est impossible, et que celle du discours poétique (au livre) est problématique. Le lecteur modèle est d'ailleurs d'abord exclu de l'adresse lyrique (« *va-t'en* », adresse au livre) pour être ensuite implicitement le destinataire du locuteur lyrique, avec les pronoms de la P3 (« *qu'il vole* », « *à côté d'elle* ») :

Va-t'en, livre, à l'azur, à travers les ténèbres !
Fuis vers la brume où tout à pas lents est conduit !
Oui, qu'il vole à la fosse, à la tombe, à la nuit,
Comme une feuille d'arbre ou comme une âme d'homme !
Qu'il roule au gouffre où va tout ce que la voix nomme !
Qu'il tombe au plus profond du sépulcre hagard,
À côté d'elle, ô mort ! et que là, le regard,
Près de l'ange qui dort, lumineux et sublime,
Le voie épanoui, sombre fleur de l'abîme !⁸⁷

On trouve chez Hugo une autre sorte de dédicace que celle, éminemment intime, à un proche : celle à un confrère. Si elles coïncident dans *Odes et Ballades* à une entrée dans le marché littéraire public aux côtés d'aînés déjà publiés, elles apparaissent encore jusque dans *Les Chansons des rues et des bois*. Dans son « Ode à Lamartine », le chant poétique semble par la dédicace aspirer à devenir chorale, et le poème dédoublé (le locuteur lyrique s'adressant à un autre locuteur lyrique), montré comme une arme guerrière, prend alors davantage de poids :

J'unis donc à tes chants quelques chants téméraires.
Prends ton luth immortel : nous combattons en frères

⁸⁷ *Ibid.*, p.470

Pour les mêmes autels et les mêmes foyers.
Montés au même char, comme un couple homérique,
Nous tiendrons, pour lutter dans l'arène lyrique,
Toi la lance, moi les coursiers.⁸⁸

Face à la perspective du retrait et du silence évoqué dans les premières strophes, le chant poétique n'est envisagé que s'il est repris par un dédicataire modèle ami, capable de l'entendre (premier lecteur modèle) et de le reprendre (nouveau locuteur lyrique). On retrouve le désir de George Sand de voir son dédicataire modèle reprendre le flambeau du souvenir berrichon et le répandre à la suite de l'auteur auprès des lecteurs modèles. Ce dédicataire précis chez Hugo a quatre fonctions : (1) il comprend et donc légitime le discours poétique développé dans le poème car exprime, sinon le même, du moins un discours jumeau (2) il permet, en joignant son chant à celui du poète, d'amplifier le son lyrique et de lui donner plus d'ampleur (3) il justifie le geste de l'adresse en étant présenté comme un récepteur inspiré par ce qu'il lit, et poussé par le chant hugolien à chanter à son tour (4) il permet au « je » lyrique de se présenter aux yeux du lecteur modèle comme l'égal d'un autre déjà reconnu.

Plus tard, dans *Les Contemplations*, l'adresse à un confrère permet de justifier une conversation sur l'art poétique, comme dans le poème « À André Chénier » du livre I. On remarque aussi que l'identité du dédicataire modèle oriente le discours lyrique et le motive : discours amoureux pour la femme aimée, discours pédagogique pour la fille, discours esthétique pour le confrère. Cette motivation rend le lecteur modèle témoin d'une interlocution qui dans une certaine mesure l'exclut, puisque par exemple dans « À André Chénier » le poème paraît faire référence (par la connivence) à des éléments d'une situation où le lecteur n'est pas inscrit : « *Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier, // Prendre à la prose un peu de son air familier. // André, c'est vrai, je ris quelquefois sur la lyre.* »⁸⁹. Le début du poème pourrait être une réponse à une remarque de Chénier que le lecteur ne connaît pas (« *c'est vrai* ») : le discours lyrique laisserait alors entendre un débat littéraire au sein d'un salon ou dans un cadre plus intime. Il rendrait donc plus familier (il parle d'ailleurs dans ce même poème de « *l'air familier* » de la prose) et moins élevé le langage poétique, puisqu'il pourrait être un extrait de conversation intime ; mais il exhibe aussi par la même occasion au lecteur modèle une illusion d'intimité à trois, où il est soudain possible au public d'entendre

⁸⁸ Victor HUGO, *Odes et ballades*, op. cit., p.132

⁸⁹ Victor HUGO, *Les Contemplations*, op. cit., p.25

ce que les poètes se disent entre eux (référence à une situation d'énonciation impossible), et la coïncidence entre l'alexandrin versifié et la notion de conversation laisse à penser que même entre eux, les poètes continueraient à discourir en vers, comme dans un salon de précieuses, ou qu'il y a déjà trahison de la conversation intime par transposition d'une conversation en prose sous une forme lyrique. Ce poème prétend donc opérer la liaison même qu'il évoque entre le grossier et l'élevé, une notion chère à Hugo, puisque le discours poétique qui est aussi ici discours du locuteur paratextuel devient simultanément plus bas (conversation de salon) et plus élevé (poème en vers).

Le caractère étonnant de ce poème est pourtant que Hugo n'a évidemment jamais réellement parlé avec Chénier, puisque ce dernier est mort avant même que Hugo soit né. Le poème est la trace, comme nous l'avons déjà évoqué pour d'autres, d'un silence (celui du dédicataire réel) et d'une solitude (celui du locuteur lyrique). Il est même très intéressant de lier cette dédicace à la notion de « rire » qui est développée dans le poème. En effet, si l'on revient à la fonction de la dédicace classique, elle était en partie d'exhiber au public une élection du poète par le roi, pouvant parler à l'oreille des grands, et La Fontaine par exemple montre dans la dédicace des *Fables* qu'il est en position de faire la leçon au Dauphin. Nous avons vu que cette élection exhibée dans la dédicace pouvait être empreinte d'ironie, notamment avec Austen, mais également avec La Fontaine lui-même, qui par le déguisement des fables souffle à l'oreille du Dauphin certaines idées qui ne seraient peut-être pas du goût du souverain. L'ironie, évoquée par Furetière, naît aussi de l'artificialité et de la fausseté qui menace une dédicace contrainte, et de la scission entre deux locuteurs paratextuels (l'un servile présent dans le paratexte, l'autre implicitement rebelle qui est exclu de cet espace). Chez Hugo, en revanche, quand le rire est amer, il rejoint souvent le « rire affreux » du malheur dans les *Odes* qui est lié à la mort de la lyre. S'adresser à Chénier, l'appeler « André » comme un familier, c'est pour Hugo présenter le locuteur dédicateur, et avec lui le locuteur lyrique, comme un élu privilégié du dédicataire modèle (aussi poète), devenu symbole dans le panthéon littéraire aux yeux à la fois du lecteur modèle et du lecteur réel, mais pour ce lecteur réel, qui sait que Chénier est mort depuis longtemps, la dédicace et l'adresse lyrique dévoilent leur aspect illusoire et donc également dérisoire : l'adresse, artificielle, pourrait faire rire.

On pense d'ailleurs à Balzac en lisant ce poème : en effet, dans *Illusions perdues* (justement dédié à Hugo), Lucien de Rubempré lie des poèmes de Chénier à une assemblée

d'aristocrates de province, peu réceptifs à la poésie. Chez Balzac comme chez Hugo, Chénier est le symbole d'une poésie jumelle de celle de l'auteur (le dédicataire modèle chez Hugo serait le double du dédicateur, tandis que le poète chez Balzac est un double de l'énonciateur diégétique qu'est Lucien, récitant le discours de cet autre, Chénier, qui serait alors un énonciateur lyrique rapporté, dans un quatrième degré d'énonciation, muet d'ailleurs puisqu'à aucun moment Balzac ne cite les poèmes récités, alors que Lucien apparaît lui-même comme étant possiblement un double du locuteur paratextuel, et du sujet parlant qu'est Balzac). Par la dédicace des *Illusions perdues*, il semble aussi que le locuteur paratextuel balzacien suggère une parenté entre les degrés de l'énonciation : Lucien de Rubempré serait peut-être aussi un double du jeune Hugo, ce qui crée un effet d'écho saisissant entre la scène de récitation des *Illusions perdues* et ce poème des *Contemplations*. Face à la foule des auditeurs aristocrates chez Balzac, face au lecteur spectateur chez Hugo, l'union entre les poètes est menacée de devenir sujet de moquerie, comme c'est le cas dans *Illusions perdues*. Avec David, la lecture de Chénier était source de compréhension mutuelle et d'une intimité heureuse, alors qu'au milieu du salon de Madame de Bargeton, la récitation de Lucien est une souffrance :

Pendant sa lecture, Lucien fut en proie à l'une de ces souffrances infernales qui ne peuvent être parfaitement comprises que par d'éminents artistes, ou par ceux que l'enthousiasme et une haute intelligence mettent à leur niveau. Pour être traduite par la voix, comme pour être saisie, la poésie exige une sainte attention. Il doit se faire entre le lecteur et l'auditoire une alliance intime, sans laquelle les électriques communications des sentiments n'ont plus lieu. Cette cohésion des âmes manque-t-elle, le poète se trouve alors comme un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l'enfer.⁹⁰

Chez Hugo, il y a retournement de la dédicace classique, car c'est le dédicateur qui choisit son dédicataire modèle : l'élection est bien davantage du côté du poète que du côté du dédicataire. Il est question dans le poème d'un rire humble, juvénile et qui ne prend pas la nature trop gravement. La dédicace permettrait donc ce même rire complice à la fois avec le dédicataire modèle et avec le lecteur modèle, à s'amuser ensemble du jeu que le dialogue fictif crée au sein du recueil ; mais le rire peut aussi vite se transformer en rire moqueur, d'un lecteur réel qui ne croit pas à la réalité de la dédicace et donc à la légitimité du discours lyrique, qui se moque de l'orgueil d'un Hugo appelant familièrement un grand poète par son

⁹⁰ Honoré DE BALZAC, *Illusions perdues* [1837], *op. cit.*, p.71

prénom, un rire indifférent qui résonne dans le dernier vers : « *Près de l'immense deuil montre le rire énorme* », semblable aux « *ricanements de l'enfer* » de Balzac. Chénier, symbole pour les romantiques du poète révolutionnaire, n'est pas choisi au hasard par Hugo, et la date qui termine le poème est intéressante : juillet 1830, alors qu'en février avait eu lieu la fameuse bataille d'*Hernani* où l'esthétique hugolienne alliant le vulgaire et l'élevé avait déchaîné la critique. Le rire énorme, c'est peut-être aussi celui de la foule des détracteurs qui contribuèrent à annuler *Hernani*. Ce qu'on remarque donc, c'est que beaucoup plus que Jane Austen ou même que Balzac, Hugo prend très au sérieux l'acte de la dédicace, et que lorsqu'il s'adresse à Chénier et l'appelle « *André* » comme un ami, il ne prétend pas se moquer du lien qu'il crée entre le dédicateur et le dédicataire modèle.

Le rire que peut sous-entendre la dédicace est donc le plus souvent chez Hugo un rire-avec, et très rarement un rire-contre, et il n'y aurait pas scission susceptible d'engendrer un doute moqueur entre le dédicataire réel et le dédicataire modèle d'une part, et entre le sujet parlant et le locuteur lyrique d'autre part. Le rire construit par le poème hugolien est souvent le rire de l'amusement, non de la moquerie. Hugo lui-même dans *L'Homme qui rit* fait cette distinction : « *Il y a du consentement dans le sourire, tandis que le rire est souvent un refus* »⁹¹. Et nous avons vu que le refus, dans l'esthétique profondément dialogique de Hugo, symbolise la mort du discours poétique. Diaz insiste dans son ouvrage sur l'aspect de la mouvance qu'il appelle le « romantisme ironique », qui s'arrête face à l'abîme d'un rire trop inquiétant, souvent symbolisé par la cruauté des critiques. Il remarque que Hugo utilise généralement le rire comme un jeu et une provocation, mais qu'il ne pousse jamais trop loin : « *l'idéologie romantique ne permet pas [...] qu'on insiste trop sur les jongleries purement formelles. [...] C'est pour l'instant pure provocation* »⁹². Nous verrons que cette attitude vis-à-vis du rire est sensiblement différente chez les auteurs de notre corpus.

2.2. Après le cénacle : Charles Baudelaire

De même que de Balzac à Flaubert la dédicace tend à se raréfier, elle est moins présente chez Baudelaire que chez Hugo. Les poètes du cénacle hugolien en font une pratique courante

⁹¹ Victor HUGO, *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Librairie internationale, 1879, p.48

⁹² José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p.548

tout le long de leurs œuvres : Lamartine, Vigny, Musset. Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, eux, marquent une transition certaine. Contrairement à Hugo, qui comme nous l'avons dit ne met que rarement des dédicaces en tête de ses recueils, et se contente par exemple avec *Les Contemplations* d'en mettre une à la fin pour sa fille disparue, Baudelaire place une dédicace générale au début des *Fleurs du mal*, du *Spleen de Paris* et des *Paradis artificiels*. En revanche, dans ces trois recueils, peu de dédicaces spécifiques, si ce n'est quelques dédicaces-titres énigmatiques comme « À une madone » ou « À une dame créole », et quelques très rares dédicaces, sous le titre, à une personne spécifique, comme « Le Masque » dans *Les Fleurs du mal* dédié « À Ernest Christophe, statuaire ».

Les trois dédicaces en tête de recueil ressemblent, par leur forme, la première à une dédicace balzacienne, explicitant encore dans un développement la raison du choix du dédicataire, la deuxième aux dédicaces des auteurs de notre corpus, par sa brièveté, et la troisième à cette catégorie déjà évoquée des dédicaces mystérieuses qu'on peut trouver chez Balzac ou Barbey d'Aurevilly. *Les Fleurs du mal* sont dédiées à Théophile Gautier, *Le Spleen de Paris* à Arsène Houssaye, et *Les Paradis artificiels* à une mystérieuse J. G. F. Comme le fait justement remarquer Ross Chambers dans son article sur la pratique de la dédicace chez Baudelaire⁹³, l'acte de dédier son recueil est systématique chez lui, tandis que l'acte de dédier un poème, s'il est plus rare que chez Hugo, n'en reste pas moins varié et régulier. Chambers distingue chez Baudelaire la dédicace-titre, très fréquente en poésie, de la dédicace de recueil, mais la catégorisation qui l'intéresse tout particulièrement est celle entre ce qu'il nomme « *plain dedication* » ou dédicace non-motivée et « *motivated dedication* », la dédicace-motivée.

La motivation de l'acte dédicatoire peut se faire chez Baudelaire soit dans la dédicace elle-même, donnant ainsi à l'adresse le statut plein de paratexte préfaciel (on retrouve cette pratique dans le roman chez Balzac et Sand, et jusqu'à la première dédicace de *Madame Bovary*), soit, s'il s'agit d'une dédicace-titre, au sein du texte qui est dédié, comme c'est souvent le cas chez Hugo. L'explicitation, remarque Chambers, ne signifie pas l'absence d'une autre motivation implicite, et de même une dédicace non-explicitée a souvent une motivation implicite. Si l'on s'intéresse aux trois dédicaces d'œuvre, celle à J.G.F est motivée, accompagnée d'un texte explicatif ; celle à Arsène Houssaye, comme celle à Théophile Gautier, sont placées par Chambers au milieu des deux pôles, la première étant

⁹³ Ross CHAMBERS, « Baudelaire's dedicatory practice », in *SubStance*, Vol. 17, N° 2, 1988, pp. 5-17

moins motivée que la deuxième, mais la raison du choix du dédicataire n'étant pas non plus totalement séparée du discours lyrique. Pour Chambers, l'extrême où se situe la dédicace non-motivée à proprement parler serait incarné par la dédicace privée (celle qui marque le plus souvent les dédicaces modernes), où le lien entre le texte et le dédicataire n'est pas exprimé.

La grande différence entre la pratique de la dédicace chez Hugo et celle de Baudelaire est l'acte de communication qu'elle met en scène au moyen des dédicaces-titres. Stratégie lyrique par excellence, déjà présente comme nous l'avons vu chez Ronsard, elle met en avant chez Baudelaire une communication gangrenée par une adresse impossible. En effet, Chambers remarque que la plupart des dédicaces-titres des *Fleurs du mal* sont adressées à des figures anonymes et féminines, dont la référence est parasitée, et ces dédicataires sont à la fois présentées comme inaccessible et subversives (ce qui remet en cause leur statut même de dédicataires modèles). En effet, dans le poème « À une mendiante rousse », l'usage du conditionnel présent envisage la possibilité de dédier de beaux vers à cette femme en reprenant le style de Ronsard (« *Maint page épris du hasard, // Maint seigneur et maint Ronsard // Épieraient pour le déduit // Ton frais réduit !* »)⁹⁴, mais le locuteur lyrique se distingue de cette aspiration vouée à l'échec, face à une destinatrice lyrique fuyante et miséreuse qui traverse le poème et s'éloigne. L'acte de communication mis en scène par la dédicace d'abord, par l'adresse lyrique ensuite, est un échec, qui met aussi en avant les prétentions fondamentalement subversives du locuteur lyrique, se refusant au style élevé par l'usage de sous-entendus grivois (« *ton frais réduit* »), par la réduction de la figure de la muse qui est visible jusque dans la réduction du nombre de pieds par vers et dans le mot « réduit », et se refusant également à un espoir d'union comme c'est souvent le cas chez Hugo. La dégradation est aussi celle de la figure du locuteur lyrique, si pauvre qu'il ne peut payer un verre à la mendiante (il y aurait ainsi référence à la fois au locuteur premier et au sujet parlant, pauvre). Si la défunte Léopoldine est comparée à un « *ange qui dort, lumineux et sublime* », les dédicataires de Baudelaire sont des êtres marginaux (révélées comme telles lorsqu'elles deviennent destinatrices lyriques) qui échappent à la tentative d'adresse par leur anonymat, leur mystère et leur marginalisation.

Le dédicataire modèle et le destinataire lyrique sont souvent aussi chez Baudelaire des figures qui ont été rejetées, et choisies pour déranger et inquiéter le lecteur modèle. Elle

⁹⁴ Charles BAUDELAIRE, « À une mendiante rousse », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p.153

perturbe par son mystère, son anonymat. Alors que le locuteur lyrique chez Hugo se présente dans un poème précédemment cité comme le lecteur de la nature, qui l'entend et garde en partie ses secrets, le locuteur lyrique chez Baudelaire est un être qui est le seul à entendre la voix des marginaux, dont le lecteur modèle ignorera à jamais l'identité que la voix lyrique se refuse catégoriquement à divulguer. Le poème et son paratexte deviennent des espaces de vengeance, permettant au dédicataire modèle de hanter le lecteur modèle, après avoir été rejeté des foules. Les intentions et la valeur du dédicataire modèle ne sont pas non plus clairement identifiables, car leur aspect subversif, voire scandaleux, est sous-entendu à de nombreuses reprises. Dans le poème « Je te donne ces vers afin que si mon nom », la figure du destinataire lyrique est comparée pour le lecteur modèle à un « *tympanon* » qui le fatigue, une silhouette qui « *Reste comme pendue [aux] rimes hautaines* » du poète comme un corps condamné au bout d'une corde, ayant été jugé « amer » (« *Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère, // Foules d'un pied léger et d'un regard serein // Les stupides mortels qui t'ont jugée amère* »)⁹⁵. Le dédicataire est donc ici un être insaisissable dont l'identité réelle n'est pas explicitée, et qui fonctionne pour le lecteur modèle comme un spectre dérangeant. Il ne s'agit pas non plus, si l'on compare ce poème à la dédicace de Balzac à George Sand, de la même postérité que Balzac envisageait en associant son nom à ceux de ses dédicataires. Ici, le mystère du dédicataire perturbera éternellement la lecture du texte baudelairien devenu éternel, comme si Baudelaire lui-même s'amusait de l'échec auquel est nécessairement vouée l'interprétation de la dédicace. Chambers distingue cependant deux sortes de lecteur modèle suggérées dans les négociations énonciatives de Baudelaire : un lecteur modèle, absent du contexte immédiat du poète, est peut-être envisagé comme capable, dans le futur, de comprendre une adresse qui, pour un autre lecteur modèle (lui contemporain), ne peut être comprise.

Flaubert et Baudelaire partagent donc, semble-t-il, un refus et presque un effacement du lecteur modèle dans leur pratique de la dédicace. Baudelaire utilise souvent l'adresse comme une manière de déranger davantage que de satisfaire les attentes du public. La solitude dans le champ littéraire que Bourdieu voit chez Flaubert est également celle de Baudelaire, qui notamment dans sa dédicace des *Paradis artificiels* écrit ces mots :

⁹⁵ *Ibid.*, pp.83-84

Il importe d'ailleurs fort peu que la raison de cette dédicace soit comprise. Est-il même bien nécessaire, pour le contentement de l'auteur, qu'un livre quelconque soit compris, excepté de celui ou de celle pour qui il a été composé ? Pour tout dire enfin, indispensable qu'il ait été écrit pour *quelqu'un* ? J'ai, quant à moi, si peu de goût pour le monde vivant, que, pareil à ces femmes sensibles et désœuvrées qui envoient, dit-on, par la poste leurs confidences à des amies imaginaires, volontiers je n'écrirais que pour les morts.⁹⁶

Cette solitude, ce refus d'inscrire dans les situations d'énonciation un lecteur modèle ou même un dédicataire modèle clairement identifiables, et ce rapport de rejet au lectorat majeur de l'époque, à ce que Jauss appelle leur « horizon d'attente », sont analysés par Gisèle Sapiro comme symboliquement manifestes lors des procès de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal*, la même année de 1857 : « *Paradoxalement, alors même qu'ils rejettent toute responsabilité sociale vis-à-vis d'un public honni, l'art n'ayant à leurs yeux d'autre but que lui-même, c'est au nom de ce public qu'ils sont traduits en justice pour outrage aux bonnes mœurs.* »⁹⁷ Baudelaire montre, dans sa pratique de la dédicace, une position encore plus paradoxale et complexe que Flaubert vis-à-vis du public. En effet, alors même que ses dédicaces-titres sont le plus souvent adressées à des figures anonymes, rejetées, scandaleuses, et de ce fait présentées comme en marge à la fois de la sphère sociale et de la sphère artistique, on peut voir apparaître en tête de son recueil le plus scandaleux le nom de Théophile Gautier.

Cette dédicace ne peut être lue comme celle de Flaubert à son avocat, car Gautier n'était impliqué d'aucune manière dans le procès intenté au recueil, et la dédicace fut écrite avant ce procès. Elle ne peut non plus être lue comme de même nature que la dédicace à l'ami Louis Bouilhet, car Bouilhet était beaucoup plus intime de Flaubert que Gautier de Baudelaire, et beaucoup moins reconnu publiquement que Gautier. On peut catégoriser la dédicace de Flaubert à Bouilhet comme une dédicace apparemment non-motivée, car son lien avec le texte n'y est pas explicite, alors même qu'il y est sûrement très lié, puisque d'un point de vue génétique il suggéra à Flaubert de s'inspirer d'une affaire réelle pour écrire *Madame Bovary*, et fut l'auditeur des brouillons de l'œuvre. En revanche, la dédicace de Baudelaire à Gautier est motivée, puisque le locuteur dédicateur s'y décrit comme disciple du maître, et suggère donc une parenté entre sa poésie et celle du dédicataire modèle. Pourtant, le paradoxe réside

⁹⁶ Charles BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels* [1860], in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. IV., Paris, Michel Lévy frères, 1869, p.156

⁹⁷ Gisèle SAPIRO, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p.176

dans le fait que le lien entre le dédicataire Gautier et le discours poétique des *Fleurs du mal* est beaucoup moins évident que celui entre *Madame Bovary* et Bouilhet, alors même que le premier est exhibé dans le paratexte et que le deuxième est caché : les « fleurs malades » dédiées à l'auteur reconnu sont par la suite entachées de scandale, et la parenté qui semble donner une clef herméneutique à un lecteur d'ordinaire si malmené par les jeux baudelairiens est en réalité plus mystérieuse qu'il n'y paraît.

Baudelaire montre au lecteur un dédicataire qui pour une fois, contrairement à ses dédicataires troubles, est connu, à qui l'adresse est possible et qui est inscrit dans une sphère sociale et artistique reconnaissable. Pourtant, c'est à Gautier poète que la dédicace s'adresse, et non pas à Gautier feuilletoniste, celui justement connu et célébré par le grand public. Il y a donc déjà un décalage entre la représentation invoquée par le nom de Gautier que Baudelaire suppose à un lecteur modèle (représentation qui implique d'autres discours, ceux des journaux, des salons, et tous les autres qui créent la renommée littéraire de Gautier), et la manière dont le dédicataire modèle est évoqué par le dédicateur. En dédiant son texte au poète Gautier, Baudelaire obscurcit déjà une dédicace en apparence plus limpide que ses dédicaces-titres. En effet, alors même qu'il s'adresse à un dédicataire connu, c'est à un Gautier inconnu qu'est en réalité dédiée l'œuvre, suggérant un mystère pour le lecteur (lecteur modèle influencé par des discours extérieurs à l'œuvre) qui rend impossible une compréhension totale. C'est au Gautier incompris du public, et donc plus proche des dédicataires anonymes qu'il n'y paraît, que le dédicateur s'adresse, puisque sa poésie était beaucoup moins connue que ses romans, comme Baudelaire le remarque lui-même dans un article de 1859 :

Il est une considération qui augmente la joie que j'éprouve à rendre compte d'une *idée fixe*, c'est de parler enfin, et tout à mon aise, d'un homme *inconnu*. Tous ceux qui ont médité sur les méprises de l'histoire ou sur ses justices tardives, comprendront ce que signifie le mot *inconnu*, appliqué à Théophile Gautier. Il remplit, depuis bien des années, Paris et les provinces du bruit de ses feuilletons, c'est vrai ; il est incontestable que plus d'un, curieux de toutes les choses littéraires, attend impatiemment son jugement sur les ouvrages dramatiques de la dernière semaine ; encore plus incontestable que ses comptes rendus des *Salons*, si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux. Pour tous ces publics divers, Théophile Gautier est un critique incomparable et indispensable ; et cependant il reste un homme *inconnu*.⁹⁸

⁹⁸ Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier » in *L'Artiste*, 13 mars 1859

Dans cet article, qui ne suit que de deux ans la première édition des *Fleurs du mal*, Baudelaire reconnaît la renommée publique de celui dont il met le nom au début de son recueil : Gautier est connu à Paris comme en province, pour ses feuilletons, ses critiques théâtrales et ses chroniques mondaines. Baudelaire se moque cependant de cette renommée, qu'il juge fondée sur une image erronée de Gautier, que lui connaît. Il exclut donc le public de la compréhension de l'adresse qu'il fait à celui qu'il connaîtrait mieux que les autres.

L'interprétation de cette dédicace peut aller encore plus loin, si on la lie à celle déjà mentionnée de Jane Austen, par sa pratique subtile de l'ironie. André Gide, par exemple, s'étonnait de voir Baudelaire s'associer à Gautier, qu'il jugeait de bien moindre facture, et très éloigné d'un point de vue esthétique de l'auteur des *Fleurs du mal*. On peut en effet, au sein même de la dédicace, remarquer plusieurs étrangetés dans l'association faite entre le dédicateur et son dédicataire modèle. On pense à Jane Austen notamment face à la différence significative de taille typographique entre le nom de Gautier, et les initiales de l'auteur, tout en bas de la page : « C.B. ». Austen déjà mettait en avant sa petitesse face à la renommée de son dédicataire (« *dédiée par l'humble, obéissant et loyal serviteur de sa Majesté Royale qui en est l'auteur* »), en se rendant anonyme, ce que fait également à moitié Baudelaire (lui n'est évoqué que par des initiales), et en se plaçant à la fin de la dédicace, comme pour mimer une révérence. On remarque également dans les deux dédicaces un ton hyperbolique, obséquieux, marqué chez Austen par l'accumulation d'adjectifs montrant sa servilité, et chez Baudelaire par la formule hyperbolique « *avec les sentiments de la plus profonde humilité* » et le soin presque obsessionnel qu'il porte à la mise en page, envoyant plusieurs épreuves corrigées de cette page de dédicace, parsemées de remarques allant de la taille des lettres majuscules à la place d'une virgule, à son éditeur Poulet-Malassis. L'obséquiosité démesurée passe aussi chez les deux auteurs par des qualificatifs allant presque jusqu'au pléonasme. Chez Austen, la formule « *Majesté royale* » apparaît trois fois, et chez Baudelaire on remarque des structures binaires en enfilade qui avaient gêné Gautier lui-même : « *Au poète impeccable, au parfait magicien ès langue française, à mon très-cher et très-vénéré maître et ami* ». Ces hyperboles apparaissent suspectes, puisque elles sont outrancières, et l'on peut s'interroger sur l'allocutaire que cette outrance sous-tend (le dédicataire modèle doit-il la percevoir, ou le lecteur modèle, ou s'agit-il d'un troisième type de lecteur modèle, plus fin à analyser l'ironie que les deux autres ?). D'autre part, l'adjectif « *vénéré* » contient déjà en lui-même un sens superlatif, que ne rend pas utile l'adverbe intensif « *très* ». Enfin, les deux adjectifs

« *impeccable* » et « *parfait* » insistent sur la même absence totale de défaut, qui contraste avec les « *fleurs maldives* » qui leur sont associées. Dans les deux cas, les auteurs évoquent à travers leur dédicace une position sociale réellement inférieure : Austen est bien le sujet de son dédicataire royal, et Baudelaire est publiquement inférieur à Gautier qui est son aîné, un auteur reconnu, tandis que Baudelaire, notamment après la condamnation des *Fleurs du mal*, sera considéré comme un paria. Néanmoins, dans les deux cas encore, on peut s'interroger sur la parenté d'un point de vue herméneutique entre le texte et son dédicataire. Nous avons vu que l'association entre *Emma* et le Prince Régent pouvait paraître incongrue. C'est également le cas entre Gautier, montré dans la dédicace même comme irréprochable, ce qui peut faire écho à sa renommée sans tâche aux yeux du public, et *Les Fleurs du mal*, qui ne sont ni impeccables, ni parfaites, puisqu'elles sont décrites comme « maldives » par le locuteur lui-même, et parce qu'elles seront marquées par le scandale.

À travers sa dédicace, Baudelaire mime aux yeux du lecteur un geste qui peut faire sourire : il offre à un homme respecté, irréprochable, et qui se targuait d'aimer la santé et la beauté, un bouquet de fleurs fanées, qu'on peut imaginer laides et jaunissantes. De même, le cadeau d'Austen au Prince, comme nous l'avons vu, était un cadeau empoisonné. La notion d'œuvre poétique montrée comme une salissure pouvant entacher le dédicataire était déjà évoquée par Boileau en 1665 : « *Mais je sais peu louer ; et ma muse tremblante // Fuit d'un si grand fardeau la charge trop pesante, // Et, dans ce haut éclat où tu te viens offrir, // Touchant à tes lauriers, craindrait de les flétrir.* »⁹⁹ Il est possible en effet que les fleurs maldives de Baudelaire soient contagieuses, et affectent la santé si éclatante que symbolise Gautier. Il aurait aussi bien pu écrire « vénéneuses », mais ce n'est pas anodin qu'il choisissent « maldives », quand dans l'article de 1859 il fait remarquer le conseil que lui avait donné Gautier lors de leur première conversation : « *Nous causâmes ensuite de l'hygiène, des ménagements que l'homme de lettres doit à son corps et de sa sobriété obligée. Bien que pour illustrer la matière il ait tiré, je crois, quelques comparaisons de la vie des danseuses et des chevaux de course, la méthode dont il traita son thème (de la sobriété, comme preuve du respect dû à l'art et aux facultés poétiques), me fit penser à ce que disent les livres de piété sur la nécessité de respecter notre corps comme temple de Dieu.* »¹⁰⁰ Il y a même dans le

⁹⁹ Nicolas BOILEAU, *Satires*, op. cit. p.62

¹⁰⁰ Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », op. cit.

geste de Baudelaire quelque chose d'implicitement scandaleux, puisque le fait d'offrir des fleurs à quelqu'un pourrait être symboliquement un geste amoureux, ici du jeune Baudelaire à un autre homme. Ce serait un raccourci un peu simpliste de soupçonner Baudelaire d'une relation homosexuelle avec Gautier, ce dont Proust le soupçonnait, mais il est certain que Baudelaire joue avec l'implicite, puisque dans son article de 1859 il décrit Gautier sous des traits qui rappellent Socrate et Platon pour évoquer son rapport aux jeunes auteurs : « *Il se complaît innocemment dans une affectueuse et familière paternité. C'est encore un trait de ressemblance avec ces braves gens illustres de l'antiquité, qui aimaient la société des jeunes, et qui promenaient avec eux leur solide conversation sous de riches verdure, au bord des fleuves, ou sous des architectures nobles et simples comme leur âme* »¹⁰¹. On sait le traitement que Baudelaire fait dans *Les Fleurs du mal* des rapports des penseurs grecs à leurs disciples, même si c'est concernant l'homosexualité féminine, à travers la figure de Sappho, qu'elle est majoritairement présente dans le recueil. Baudelaire s'amuse donc déjà dans la dédicace avec les codes de la moralité, comme il s'amusera dans ses poèmes.

Tout se passe comme si les deux auteurs exhibaient un geste révérencieux forcé, l'un par la hiérarchie sociale (Austen), l'autre par l'impossibilité dans la France de 1857 de ne pas être associé, de près ou de loin, à une figure publiquement reconnue (Baudelaire). Pour Austen, nous avons vu que l'ironie qui imprègne la dédicace servait de manière subtile une forme de satire. Ross Chambers voit la dédicace de Baudelaire de la même manière :

Cela révèle la perversité sociale d'une époque où non seulement la littérature est contrainte de se replier sur elle-même, mais où des textes de la qualité de ceux de Baudelaire doivent aussi utiliser comme protecteur des artistes qui, sans être en soi dénués de valeur, sont d'une toute autre trempe que la sienne, tels que Gautier, Hugo, ou Houssaye.¹⁰²

Il serait aller trop vite d'imaginer que, comme Austen, Baudelaire se moque de Gautier par la dédicace. S'il y a moquerie, c'est une moquerie amicale et moins acide et définitive que celle d'Austen. L'admiration de Baudelaire pour Gautier est sans aucun doute réelle, de même que son influence littéraire sur lui, mais sa dédicace révèle aussi une position extrêmement ambivalente, qui implique que si le poète devenu dédicateur doit s'adresser à quelqu'un de

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² ROSS CHAMBERS, « Baudelaire's dedicatory practice », *op.cit.*, p.15 [traduction personnelle]

reconnaissable et respectable pour le lecteur modèle, il lui faut nécessairement choisir un être pour qui l'adresse paraît maladroite (on ne sait si l'erreur « ès langue française » - le ès devant nécessairement être suivi d'un pluriel - était volontaire), déplacée, incongrue. Cela met ainsi en évidence le fait que le recueil de Baudelaire ne pouvait être adressé à personne, que la notion de dédicataire modèle y est fondamentalement pervertie, ainsi que le triangle *lecteur / dédicataire / dédicateur*, puisque la seule personne exhibée par l'auteur aux yeux du lecteur est encore quelqu'un pour qui le cadeau n'était pas parfait.

Il faut également s'interroger sur le geste qui consiste à dédier un recueil au sein duquel certains poèmes seront dédiés à d'autres que le dédicataire, et qui suggérerait ainsi plusieurs niveaux de paratexte qui se concurrencent. La dédicace d'œuvre se différencie en poésie de la dédicace-titre ou de la dédicace de poème. Chez les auteurs de notre corpus, soit le recueil sera dédié, soit ce sera chacun, ou plusieurs, de ses éléments. Ici, le fait d'offrir à Gautier un bouquet dont certaines fleurs sont destinées à d'autres semble aussi faire de lui, qui a trouvé sa place dans les salons, chez les éditeurs et dans les journaux, une sorte de boîte aux lettres symbolique (comme le journal qui reçoit les lettres de femmes adressées à des amies imaginaires que Baudelaire évoque dans la dédicace des *Paradis artificiels*), dont la tâche serait de redistribuer chaque fleur à d'autres destinataires, eux incapables de les accepter directement, alors même qu'il n'y a pas correspondance entre la représentation du dédicataire modèle et celles des dédicataires seconds et des destinatrices lyriques (les dédicataires sont malades, anonymes, miséreuses, alors que Gautier est éclatant de renommée et de santé). Ou pire encore, puisque plusieurs des dédicataires de Baudelaire ne peuvent recevoir les fleurs car elles sont soit mortes, soit de passage (la mendiante rousse), soit indifférentes (la dédicataire du poème « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne »), soit étrangères (la dame créole), peut-être sont-elles responsables de leur maladie, du fait que n'ayant pu être données ou ayant été refusées, elles se sont fanées. Gautier devient le récepteur d'un bouquet de fleurs destinées à d'autres, s'étant flétries car, ne lui ayant pas été directement offertes, ont eu le temps de dépérir, et dont il doit publiquement accepter l'offrande aux yeux du lecteur modèle dans l'espace du paratexte.

2.3. Verlaine et le recueil Dédicaces

Si l'on compare le parcours de Victor Hugo à celui de Paul Verlaine, la dédicace se fait plus présente non pas dans les recueils de jeunesse de ce dernier mais à partir d'*Amour*, en 1886. Par ailleurs, seulement un de ses recueils est dédié dans son ensemble, au contraire de Baudelaire qui en fait une pratique systématique, et l'on peut s'interroger sur son statut car, en tête du recueil *Parallèlement* de 1889, elle se nomme bien « Dédicace », mais ne porte pas la formule consacrée « À... », semble par sa forme en strophes être le premier poème du recueil et non un paratexte, et laisse la référence au dédicataire réel mystérieuse, même si l'on peut deviner par plusieurs formules qu'il s'adresse à sa femme (« *l'heure des justes noces* », « *notre ménage* »), Mathilde Mauté, dont il est divorcé depuis 1884. Cette dédicace est extrêmement ambiguë, et montre une pratique qui, encore davantage que chez Baudelaire, assume l'ambivalence, le sous-entendu, la provocation et l'ironie, puisque son ex-femme y est décrite à la fois comme « *coquine détestable* », comme « *veuve* » et comme « *postale petite oye* »¹⁰³. On peut même se demander si l'adresse n'est pas aussi à sa mère, puisqu'il écrit dans la troisième strophe « *Madame Mère* », qui elle est vouvoyée.

On remarque dans ses premières œuvres des traces très rares de dédicaces-titres, et lorsqu'elles apparaissent de manière plus systématique en tête de ses poèmes, jusqu'à atteindre leur paroxysme avec le recueil *Dédicaces*, elles ont une forme qui ressemble beaucoup à celle que l'on trouvera chez les auteurs de notre corpus. En effet, si l'on remarque encore dans ses *Poèmes saturniens* la canonique dédicace-titre « À une femme », c'est avant tout à des confrères que ses dédicaces seront adressées, à commencer par Albert Mérat dans *Jadis et Naguère* en 1884, poète parnassien ami de Verlaine. Dans *Amour*, la dédicace à un confrère devient plus systématique, et les poèmes ayant des dédicaces-titres occupent la moitié du recueil. Enfin, l'œuvre *Dédicaces* en 1890 fait du recueil de poèmes un bouquet de dédicaces, montrant une invasion de l'adresse dédicatoire dans le discours poétique jusqu'à ce que le paratexte semble se confondre presque totalement avec l'énonciation prise en charge par le locuteur lyrique.

Il est édifiant de remarquer que pour un pan de la critique, cette deuxième période dans la création poétique de Verlaine est décrite de manière péjorative, comme une dégradation, voire

¹⁰³ Paul VERLAINE, *Parallèlement* [1889], in *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Vanier [Messein], 1905, pp.217-218

même un anéantissement de l'œuvre des premiers temps. Par exemple, Jean-Pierre Richard déclare que Verlaine a tendance à « s'absenter » à partir de 1880¹⁰⁴. Intéressant, de noter une absence de l'auteur, alors qu'à partir d'*Amour* la présence d'autres noms au sein du paratexte se fait de plus en plus prégnante aux côtés du locuteur paratextuel devenu dédicateur. Solenn Dupas remarque quant à elle que c'est la volonté de Verlaine lui-même de faire de son parcours littéraire une chronologie bipartite, quand il qualifie la publication de *Sagesse* en 1880 comme « *re-début ès littérature française* » (il est amusant d'ailleurs de remarquer la même bourde orthographique que Baudelaire), après ses difficultés pendant plusieurs années à faire éditer ses textes.¹⁰⁵ Les dédicaces arrivent en nombre de plus en plus important dans une période où Verlaine, que les éditeurs rejettent et que les revues boudent pour sa réputation homosexuelle et communarde, entreprend de se redéfinir dans le champ social et littéraire.

On peut remarquer ainsi concernant Verlaine une grande filiation avec les auteurs de notre corpus. Comme Maupassant et Alphonse Allais, par exemple, il publie plusieurs de ses poèmes dans le *Chat noir*, et notamment ses poèmes qui composent ensuite le recueil *Dédicaces*. Dès le numéro 395 du 10 août 1889, on trouve en première page trois poèmes dédiés par Verlaine, suivis de plusieurs textes eux-aussi dédicacés d'Alphonse Allais, tous sous le même titre « Quelques Amis ». On peut donc noter tout d'abord que la séparation entre le genre poétique et celui de la forme brève en prose est abolie par la mise en page au sein de la revue. De plus, la dédicace apparaît ici un geste journalistique, avant d'être publiée dans un ouvrage. Enfin, la notion de groupe de travail exhibé ici comme un projet commun fédéré par la revue fait écho à nos remarques précédentes sur le groupe de Médan et la désacralisation de la figure solitaire de l'artiste.

En 1876, Verlaine avait été symboliquement banni du *Parnasse contemporain*. La deuxième période du poète coïncide avec le développement de nouvelles sociabilités autour de lieux et revues tels que le Procope ou le Chat noir, qu'il fréquente assidûment. Cette deuxième période correspond sans conteste à un développement net de la pratique de la dédicace. Comme le rappellent Leroy et Bertrand-Sabiani dans leur ouvrage sur les sociabilités littéraires à la Belle Époque, il existe à l'époque de Verlaine deux pôles distincts, d'un côté les salons (mondains ou littéraires, ou les deux) et de l'autre les cafés. La revue du

¹⁰⁴ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p.75

¹⁰⁵ Solenn DUPAS, *Poétique du second Verlaine, un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Classiques Garnier, 2010

Chat noir est issue de ce deuxième espace, différent des cénacles romantiques et des salons mondains où, comme le dit Baudelaire lui-même, brillait Théophile Gautier :

Il faut préciser que salons et cafés reposent sur une logique sociale et culturelle respective très différente. Les premiers, comme nous l'avons vu, sont liés à la haute hiérarchie sociale, aristocratique et bourgeoise. Leur fréquentation implique des relations distinguées, la maîtrise d'un code subtil et souvent des comportements snobs ; aussi leur accès est-il malaisé ; ils brillent de loin, tout en restant hors de portée de la masse. Les seconds sont au contraire des établissements démocratiques largement ouverts, où tout formalisme paraîtrait déplacé, où le débraillé, voire l'extravagance et les éclats de voix n'entraînent pas une immédiate réprobation de principe.¹⁰⁶

En raison de la démultiplication à l'infini de la dédicace dans le recueil *Dédicaces*, qui lors de la première édition était composée de trente-sept sonnets et en gagne soixante-douze de plus dans la deuxième, on ne peut cependant réduire la pratique de Verlaine à celle d'un homme ayant trouvé une nouvelle place dans les revues modernes et imitant une tradition de la dédicace qui, parmi les écrivains y participant, se fait de plus en plus prégnante. Il s'en inspire, c'est évident, mais procède plus largement à un commentaire extrêmement complexe et ambivalent sur la pratique de la dédicace dans son ensemble, et écrit une sorte de testament où ses dédicataires modèles apparaissent comme les marqueurs d'un parcours autobiographique, social et esthétique, jonglant en permanence avec une ambiguïté entre locuteur lyrique, locuteur paratextuel et sujet parlant.

En effet, si « Les Amis » est un titre fédérateur qui n'est pas seulement celui des poèmes de Verlaine au sein de la revue, il fait également référence à un recueil antérieur du poète, intitulé *Les Amies*, et qui évoquait notamment des amies-amantes, sous le signe de la figure de Sappho. On peut donc voir que le geste dédicatoire chez Verlaine n'est pas seulement la marque d'une filiation avec certains groupes littéraires de l'époque et d'une écriture en communauté, mais également un geste dont l'on trouve la signification et l'écho dans toute son œuvre, et pas seulement la deuxième période. L'implicite scandaleux évoqué dans la dédicace des *Fleurs du mal* se retrouve dans ce titre que Verlaine liait quelques années plus tôt, à l'intérieur du discours lyrique cette fois, à l'homosexualité féminine. Contrairement à Gautier cependant, qui n'est évoqué comme un amant de Baudelaire que par jeu, l'un des

¹⁰⁶ Julie BERTRAND-SABIANI, Géraldi LEROY, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.47

dédicataires de Verlaine, Rimbaud, était un amant réel qui valut d'ailleurs à Verlaine d'être banni de certains cercles mondains et d'une partie de la presse. Le jeu auquel Verlaine se prend à travers la référentialité que sous-entendent certains noms entre dédicataire modèle et dédicataire réel est donc plus risqué encore que celui de Baudelaire, car les sous-entendus homoérotiques y sont moins symboliques, et ont une référence facilement repérable pour les lecteurs de l'époque. On peut d'ailleurs supposer que c'est pour cela que le premier sonnet à Rimbaud, publié d'abord dans le *Chat noir*, a ensuite été enlevé de la première édition, pour être remis dans la deuxième. Même si Rimbaud devrait, selon les mots du locuteur lyrique dans le sonnet, occuper la « *prime place* » dans le recueil, il réapparaît discrètement au milieu, comme si le fait de le noyer dans la foule d'autres dédicataires modèles annulait ainsi le risque que représente une adresse publique du poète à son ancien amant. Il semble que pour Verlaine, la multiplication des adresses fonctionnent aussi comme une forme de protection, où la référentialité à une réalité potentiellement scandaleuse est masquée par des dédicataires modèles plus neutres.

Certains dédicataires sont donc des défunts, intimes de l'auteur. Certains, des ennemis littéraires décrits comme tels par les discours des périodiques, tels qu'Anatole France, le dédicataire du premier sonnet, qui fut longtemps un critique féroce de Verlaine. Certains, des amis journalistes, d'autres des confrères littéraires. Si Baudelaire suggérait dans sa dédicace des *Fleurs du mal* qu'il ne pouvait réellement adresser son recueil à personne, le locuteur du paratexte verlainien semble exhiber dans *Dédicaces* tous ceux à qui il pourrait s'adresser, comme autant de dédicataires potentiels dont aucun n'est privilégié par rapport aux autres. On remarque aussi que Verlaine, contrairement aux auteurs de notre corpus, a une pratique variée de la dédicace dans sa formulation même. Les dédicaces elliptiques, très rares dans les contes et nouvelles de la fin du siècle, occupent encore une grande partie du recueil poétique. Plusieurs sonnets sont dédiés à « E... », deux « À mon éditeur », la plupart commencent par la préposition « à », d'autres par « pour ». Verlaine va plus loin qu'une pratique qui le rangerait aux yeux des lecteurs parmi un cercle littéraire reconnaissable, celui en l'occurrence de la bohème décadente qui caractérise publiquement le *Chat noir*. Il reprend par exemple des canons anciens, tels par exemple que celui de l'ode, déjà évoquée pour Ronsard, où le poème prenait souvent la forme d'un portrait hyperbolique. Chez Verlaine, le portrait hyperbolique est en général détourné, à travers des procédés comiques variés. S'il opère également une reprise en main du canon que l'on trouvait déjà chez Hugo, à s'adresser à des amis et des

égaux et non plus seulement à des êtres supérieurs d'un point de vue social ou littéraire, il s'inspire aussi d'un procédé déjà présent dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville, celui de la contradiction, car souvent les portraits prétendument louangeurs tournent à la moquerie amicale et à des jeux aussi impertinents que scandaleux, comme par exemple celui à Huysmans, où sous couvert de compliments il termine le sonnet par le vers « *Tape ferme et dru, bonne bougresse* »¹⁰⁷, transformant ainsi au dernier moment la métaphore du travail laborieux de l'écrivain Huysmans en un sous-entendu grivois sur la sodomie.

Ce qu'on remarque alors, et qui annonce encore une fois les auteurs de notre corpus, c'est que les jeux référentiels qu'implique le paratexte de la dédicace deviennent très complexes : ils supposent plusieurs lecteurs modèles, puisque des situations d'énonciation réelles (les sociabilités de cabaret), ainsi que leur représentation (les relations et conflits au sein des périodiques), dans lesquelles peuvent être, à l'occasion d'une dédicace, inclus les lecteurs des journaux mais dont sont exclus ceux qui n'auraient pas conscience du conflit esthétique entre Anatole France et Verlaine, d'autres dans lesquelles s'inscrivent les amis du Chat noir qui ont conscience des virées régulières de Huysmans dans les milieux interlopes et homosexuels de Paris, mais qui exclut alors le public plus large, car Huysmans n'était pas publiquement reconnu, à l'inverse de Lorrain ou de Verlaine, comme homosexuel. Et ces effets de connivence et de rejet, qui chez Balzac par exemple n'excédait pas le paratexte (on pense aux dédicaces à ses mystérieuses maîtresses), envahissent chez Verlaine le discours poétique entier.

Il est intéressant de comparer Verlaine à Banville, car Verlaine, par cette complexité référentielle, explore l'ambiguïté des jeux énonciatifs encore plus avant que son confrère, qui dans un poème en particulier semble exhiber, comme Baudelaire, l'impossibilité du lecteur modèle. Chez Banville le paroxysme de la contradiction apparaît dans « Virelai, à mes éditeurs », qu'il somme de ne pas imprimer son recueil :

Barbanchu nargue la rime !

Je défends que l'on m'imprime !¹⁰⁸

¹⁰⁷ Paul VERLAINE, « J.-K. Huysmans », in *Dédicaces* [1890], in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p.92

¹⁰⁸ Théodore DE BANVILLE, « Virelai à mes éditeurs », in *Odes funambulesques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, pp.256-259

Ce sonnet de Banville est extrêmement éclairant concernant la représentation qu'il propose de l'art poétique, et la perception du genre par le public qu'il suggère. Banville, considéré comme l'un des derniers bastions du romantisme et précurseur des Parnassiens, suggère que sa poésie est périmée, puisque prétendant encore à la rime et à un respect des poètes des siècles passés (il cite dans ce poème Molière, Dante, Shakespeare). Il suggère également que le public, nouveau public varié sur lequel Balzac et Sand s'interrogent aussi, ne veut plus de rimes :

Descends de ta double cime,
Et, sous quelque pseudonyme,
Fabrique une pantomime ;
Il le faut, il l'a fallu.
Mais plus de retour sublime
Vers Corinthe ou vers Solyme !
Ciseur, brise ta lime,
Barbanchu nargue la rime !

Seul un réaliste exprime
Le Beau rêche et mamelu :
En douter serait un crime.
Barbanchu nargue la rime !
Je défends que l'on m'imprime.¹⁰⁹

Barbanchu est l'archétype, dans la poésie de Banville, d'un lecteur lambda, ordinaire et médiocre. C'est un caractère qu'il emprunte au discours de presse. Dans ce poème, sont évoqués la tradition des pseudonymes qui se développent parmi les écrivains-journalistes, le succès du théâtre sur les autres genres (« *fabrique une pantomime* »), et le nouveau mouvement réaliste, qui contrairement aux romantiques et leur quête du sublime aurait davantage de succès auprès de ce fameux Barbanchu. Un passage en particulier est extrêmement intéressant :

Tu ne vaux plus un décime !
Car l'ennemi nous décime,
Sur nous pose un doigt velu,

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp.258-259

Et, dans son chenil intime,
Rit en vrai patte-pelu
De nous voir pris à sa glu.¹¹⁰

Banville évoque ici un nouveau statut de l'écrivain que décrit également Flaubert : « *je maintiens qu'une œuvre d'art digne de ce nom et faite avec conscience est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer. Conclusion : si l'artiste n'a pas de rentes, il doit crever de faim ! On trouve que l'écrivain, parce qu'il ne reçoit plus de pensions des grands, est bien plus libre, plus noble. Toute sa noblesse sociale maintenant consiste à être l'égal d'un épicier. Quel progrès !* »¹¹¹. L'écrivain présenté chez Banville dans le discours lyrique même est désormais pauvre par nature, et s'il veut plaire au public il lui faut se prostituer, dans le journalisme ou le théâtre. Un vers en particulier du poème de Banville attire l'attention : « *dans son chenil intime* ». En effet, nous avons vu avec Balzac que la nouveauté du lecteur réel au XIXe siècle vient également du fait qu'il est insaisissable, invisible, qu'il doit être touché dans des espaces intimes qui échappent à la sphère publique et sur lesquels les auteurs n'ont que peu de pouvoir. Banville dépeint cet espace privé de manière péjorative, comme un chenil, où l'œuvre poétique sera salie et engluée, elle qui aspire à s'élever vers les cimes. Il fait en partie référence ici à un nouveau lectorat, qu'il perçoit comme inculte, peu éduqué, ne sachant apprécier l'art poétique hérité des romantiques et lui préférant le « *Beau rêche et mamelu* ». Balzac, à travers le personnage de Lucien de Rubempré, faisait référence à un public (pourtant aristocrate) qui aime les récitations à voix forte, et est sensible à l'intonation et non au sens de la poésie :

Lucien, supplié par Louise, par la charmante Laure de Rastignac et par l'Évêque, réveilla l'attention, grâce à la verve contre-révolutionnaire des Iambes, que plusieurs personnes, entraînées par la chaleur du débit, applaudirent sans les comprendre. Ces sortes de gens sont influençables par la vocifération comme les palais grossiers sont excités par les liqueurs fortes.¹¹²

Verlaine se distingue de Banville et des romantiques, même si sur plusieurs points il y a entre eux une certaine correspondance. Il reconnaît comme Banville que la rime a perdu de sa

¹¹⁰ *Ibid.*, p.257

¹¹¹ Gustave FLAUBERT, Lettre à George Sand du 12 décembre 1872, in *Correspondance*, t.VI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p.458

¹¹² Honoré DE BALZAC, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p.72

superbe, mais s'en amuse, et devient un Barbanchu qui la nargue à son tour sans pour autant s'en départir. On le voit notamment dans son sonnet à Mallarmé, où comme le remarque Bertrand Degott il se moque de l'attachement de son confrère aux rimes riches : « [Verlaine] pose [...] ses distances par rapport à la rime. Là où Mallarmé suit la règle, Verlaine se situe plus volontiers du côté de la déviance - éthique autant qu'esthétique »¹¹³. Cet art de la déviance, ou de la contradiction comme nous l'avons décrit, se perçoit également dans sa pratique de la dédicace. Verlaine se différencie aussi de Flaubert et de Baudelaire dans son rapport au public, puisque le locuteur paratextuel paraît dans *Dédicaces* inviter, comme le faisait avant lui George Sand, le lecteur modèle au sein d'une intimité que lui refusent la plupart du temps les deux autres. Par cette œuvre testamentaire, Verlaine prétend exhiber aux yeux du lecteur modèle les relations réelles qui ont nourri son œuvre, l'ont motivée, entravée, et plus profondément encore se montrer comme sujet parlant de chair et d'os derrière le sujet lyrique à travers des aperçus autobiographiques nombreux.

Il semble aussi permettre au lecteur modèle de pénétrer au sein d'une familiarité entre pairs, d'ateliers de travail, de discussions de café, de soirées entre amis, de causeries entre journalistes. Comme si le lecteur appartenait aussi, en étant rendu témoin de ces dialogues ou de ces portraits (Degott fait la distinction entre les sonnets-dialogues où Verlaine s'adresse au dédicataire, et les sonnets-portraits où il parle du dédicataire à la troisième personne), à cette situation d'énonciation intime. Pourtant, ce qui complexifie chez Verlaine la dédicace, et en particulier la dédicace moqueuse (puisque comme le remarque Degott ce recueil est essentiellement marqué par une culture de la blague et de la taquinerie), c'est que le lecteur modèle n'est jamais suggéré nettement comme devant rire avec le dédicataire et le dédicateur, c'est-à-dire construit par l'adresse dédicatoire comme un camarade souriant à la Hugo, ou plutôt associé au dédicateur contre le dédicataire, comme le faisait très implicitement et timidement Jane Austen, ou enfin, ce qui serait plus subversif encore, moqué de manière implicite par l'association excluante que créerait la connivence entre le dédicateur et le dédicataire, comme c'est parfois le cas chez Baudelaire. De plus, la complexité référentielle ne permet pas de savoir si le dédicataire réel appréciera la moquerie ou s'en offensera, et de ce fait le lecteur modèle est à la fois inclus et exclu dans le jeu de la blague. On lui donne à voir un espace intime dont pour le comprendre il n'a pas toutes les clefs, et est alors suggéré que d'autres lecteurs modèles, sous-entendu par l'opacité de la dédicace, sont peut-être quant

¹¹³ Bertrand DEGOTT, « Le Comique dans *Dédicaces* », in *Revue Verlaine*, N° 11, 2013, p.137

à eux en possession de ces clefs herméneutiques. Dans le poème à Huysmans, par exemple, le locuteur lyrique prétend faire le portrait de Huysmans à un destinataire lyrique qui ne le connaîtrait pas, mais les dérapages sémantiques, dès la première strophe, laissent à penser qu'il ne s'agit pas d'un hommage comme les portraits se présentent parfois dans les périodiques de l'époque, ou plus classiquement dans les odes, suggérant au contraire que sous couvert de prendre en compte un destinataire exclu de l'intimité entre le thème lyrique qu'est Huysmans et le locuteur lyrique, le discours poétique sous-tend des jeux référentiels fondés sur la connivence, qui exclut le destinataire lyrique comme double d'un lecteur-tiers :

Sa douceur n'est pas excessive,
Elle existe, mais il faut la voir,
Et c'est une laveuse au lavoir
Tapant ferme et dru sur la lessive.¹¹⁴

L'incongru des deux derniers vers, marqués par le quasi-pléonasme « *ferme et dru* » qui présente Huysmans en laveuse, contraste avec la subtilité de la litote des deux premiers vers (douceur qui « *n'est pas excessive* » sous-entendrait en réalité dureté, brusquerie, voire manque de tact et de subtilité). L'adresse d'ailleurs change à la dernière strophe du poème, puisque le locuteur lyrique s'adresse directement par la P2 de l'impératif « *Tape ferme et dru* » au destinataire lyrique devenu en cours de poème le dédicataire du paratexte, ce qui pousse à s'interroger sur la valeur même du discours poétique, devenu blague de café ou lettre davantage qu'œuvre publique, qui exclurait alors un lecteur tiers de manière radicale.

Le paratexte de la dédicace dans ce recueil donne également à voir des espaces où l'intimité entre le dédicateur et le dédicataire varie sans cesse, peut être représentation ou réalité, et dont le lecteur est incapable de mesurer sereinement les degrés puisque cette intimité n'est presque jamais explicitée : quel est le degré d'intimité qui lie réellement Verlaine à Anatole France, à Huysmans, à ses éditeurs ? Peut-il se permettre par exemple de traiter Huysmans de bonne bougresse sans que le dédicataire réel s'en offense ? Le lecteur modèle est placé comme témoin d'un jeu dangereux de funambule, où le rire peut toujours être scandaleux, dépasser les limites, et si l'on y participe faire risquer, avec l'auteur, de fâcher. En prétendant bien davantage que Baudelaire exhiber aux yeux du public une intimité

¹¹⁴ Paul VERLAINE, « J.-K. Huysmans », *op. cit.*

réelle, à visage découvert, Verlaine ne ménage pourtant pas davantage son lecteur, bien au contraire.

Marie-Ève Thérénty parle au XIXe siècle d'une culture de la mystification :

Le XIXe siècle est le siècle de la mystification, et les principaux mystificateurs et dispensateurs de cette culture sont des journalistes, acteurs par excellence de cette pratique culturelle et premiers aussi à en faire de la matière textuelle. La mystification permet de définir une sociabilité de privilégiés, cultivant une connivence autour d'un secret commun et prenant comme victimes une dupe. Elle remplace le complot politique, jouant sur un mode mineur la conspiration rendue impossible par l'atmosphère répressive. Le passage par le journal permet de lui donner une autre dimension : les complices sont à la fois les conspirateurs et les lecteurs qui jouent un rôle actif dans son fonctionnement. Le dupé devient une victime médiatique.¹¹⁵

C'est sans conteste une culture dont s'inspire Verlaine. Cette mystification permet d'affirmer d'une part l'indépendance d'un groupe et d'un individu sur une majorité qui l'empêche de parler à visage découvert. Elle permet également de montrer une sociabilité nouvelle, celle notamment des artistes, qui se comprennent là où le lecteur modèle serait indécis. Elle permet enfin de montrer au lecteur la possibilité d'une subversion, celle que se permettent le dédicateur et le dédicataire s'ils sont complices de la blague outrée, celle du lecteur et de l'auteur si le lecteur rit et apprécie une blague qui pourrait choquer ou offenser le dédicataire.

De ce point de vue-là, la manière même dont le recueil a été édité est signifiante. D'abord, certains sonnets apparaissent dans la revue du *Chat noir* en 1889. Puis, un ouvrage est édité à 350 exemplaires mais n'est pas mis dans le commerce, et fait l'objet d'une souscription c'est-à-dire qu'elle fait appel aux dons d'un nombre restreint de personnes devenant ainsi souscripteurs. Les premiers lecteurs sont donc ceux du *Chat noir*, puis les souscripteurs et récepteurs des 350 exemplaires, puis enfin le plus grand public lors de la deuxième édition en 1894. Il y a donc un élargissement progressif du public, des plus au fait des sociabilités du *Chat noir* à un lectorat qui en est plus éloigné. La raison en est d'abord économique : comme le montre une lettre à Lepelletier de 1890, Verlaine a l'impression d'être condamné à « mendier » auprès de ses amis une entrée dans tel journal, et auprès de ses éditeurs des revenus qu'ils semblent rechigner à lui prodiguer (« *Je n'ose plus te demander rien, sans quoi j'eusse signalé à ta plume ma situation d'auteur, qu'un éditeur [Vanier] retient dans la*

¹¹⁵ Marie-Eve THÉRENTY, *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p.164

pauvreté, par des traités que lui-même n'observe pas »¹¹⁶). L'autre raison est peut-être la prudence de l'auteur lui-même, de ses intimes et de ses éditeurs, symbolisant la progression difficile à travers les degrés de publicité d'une œuvre ambivalente, très dangereusement en équilibre entre discours intime et discours public, jusqu'à arriver à destination d'un lectorat plus large que ses ambiguïtés référentielles malmènent et perturbent.

Ce que montre peut-être aussi Verlaine à travers ces dédicaces, c'est ce que Balzac appelle la prostitution de l'écrivain, contraint de mendier, et dont la parole poétique est devenu une simple adresse sociale, puisque le titre montre bien que la dédicace n'est plus dans cette œuvre seulement le paratexte, mais le texte en entier. Verlaine expose aux yeux du public une certaine place, à la fois réelle et symbolique, qu'il a prise dans les cercles littéraires de son époque, faisant une distinction entre les anciens (dont Lepelletier fait partie), les plus nouveaux, ceux qu'il rencontre (Léon Bloy par exemple), ceux qu'il considère comme des rivaux, etc. Il suggère que sa voix existe toujours même dans un nouveau contexte, même si elle doit devenir de plus en plus discours de café plutôt que poésie lyrique. Nous avons évoqué les échos nombreux de ces sonnets à des œuvres antérieures, et par exemple le sonnet à Lepelletier évoque le poème « Clair de lune » des *Fêtes galantes* :

Mon plus vieil ami survivant
D'un groupe déjà de fantômes
Qui dansent comme des atomes
Dans un rais de lune devant

Nos yeux assombris et rêvant
Sous les ramures polychromes
Que l'automne arrondit en dômes
Funèbres où gémit le vent¹¹⁷

Il montre alors peut-être aussi qu'il est encore possible d'allier la grandeur classique (il évoque beaucoup Molière, Boileau, Corneille) et le ton potache des discussions de café et des blagues salaces.

¹¹⁶ Paul VERLAINE, Lettre à Edmond Lepelletier du 8 janvier 1890, in *Correspondance de Paul Verlaine publiée sur les manuscrits originaux*, t. I, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1983, p.234

¹¹⁷ Paul VERLAINE, « À Edmond Lepelletier », *Dédicaces*, *op. cit.*, p.159

3. Sociabilités de l'écrivain-journaliste : la dédicace dans le genre de la nouvelle

Les auteurs de notre corpus ne sont certes pas les pionniers du statut d'écrivain-journaliste, même s'ils contribuent fortement à en faire évoluer les caractéristiques. La plupart des auteurs précédemment cités ont tous été également journalistes, à commencer par Balzac qui se tourne aux alentours de 1830 vers le journal comme alternative à l'édition qu'il juge inefficace. D'un point de vue purement financier, le statut de journaliste permet de toucher un lectorat plus large, et permet un salaire plus stable. D'un point de vue social, il permet un rayonnement certain de sa propre identité d'auteur aux yeux du public, et de créer un réseau de sociabilités vaste et varié. Être journaliste permet également de se faire critique, et de faire entendre sa voix au sein du chœur qui prétend déterminer ce qu'est la littérature, ce qu'elle doit être, et ce qui en fait sa qualité ou sa médiocrité. Le statut de journaliste permet enfin de commenter les événements politiques et sociaux de son époque avec une immédiateté plus grande que ne le permet l'édition en librairie. Marie-Ève Thérenty rappelle que le journal devient presque un sas systématique pour tous les écrivains du XIXe siècle : « *Le journal, la revue, le magazine, la petite revue sont donc les premiers lieux de publication de la plupart des œuvres littéraires au XIXe* »¹¹⁸.

Ce rapport extrêmement étroit de l'écrivain avec les périodiques influence directement la pratique de la dédicace d'une part, et les formes littéraires d'autre part. Si les dédicaces de Balzac, Sand ou Hugo reflètent très partiellement une sociabilité liée à celle qui se développe grâce au journal, on voit beaucoup plus nettement avec Verlaine que la pratique de la dédicace fait directement référence au statut de journaliste de l'auteur, à la manière dont la culture de la presse influence la notion d'adresse, la nature de l'œuvre littéraire, le statut de l'artiste et ses rapports sociaux, aussi bien privés que publics. Cela est encore plus évident chez les auteurs de notre corpus. Un autre phénomène qu'il convient de lier à l'évolution de la pratique de la dédicace est le développement, notamment à la fin du XIXe siècle, de la forme brève, que Marie-Ève Thérenty associe très justement à la civilisation du journal :

¹¹⁸ Marie-Ève THÉRENTY, « Métamorphoses littéraires », in *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p.1510

La question de la contrainte de la littérature-journal est pleine de paradoxes, elle favorise à la fois les œuvres longues qui s'étalent dans le temps avec une visée totalisatrice mais elle aboutit aussi à la promotion en littérature de « microformes » conçues et pensées pour l'espace restreint d'une rubrique et favorise sans doute la mise en place d'une esthétique de la mosaïque et de la répétition. Ainsi, à la Belle Époque, des quotidiens, comme *Le Journal*, le *Gil Blas* et *L'Écho de Paris*, commandent aux écrivains des collections de petites histoires divertissantes construites en série pour les publier dans des espaces restreints à la une, « de légers rectangles dans un grand périodique » [Allais, *Le Journal*, 26 octobre 1892].¹¹⁹

Ce qui distingue la pratique de la dédicace à la fin du siècle, c'est d'une part sa systématisation, qui sauf très rare exception se résume désormais à la préposition « à » suivie d'un prénom et d'un nom de famille, ou seulement d'un nom de famille, ces noms étant essentiellement masculins et correspondant très fortement à la constellation de ceux que l'on trouve également en signature des articles de presse qui foisonnent à cette époque. D'autre part, ces dédicaces paraissent suggérer des réseaux de sociabilités qui s'entrecroisent, se répondent, se contredisent parfois, puisque d'un Maupassant à un Alphonse Allais par exemple réapparaissent les mêmes noms, comme s'il existait une liste, un vivier dans lequel chaque écrivain-journaliste qui voudrait publier un recueil de contes ou de nouvelles se devrait de puiser. Enfin, il existe un rapport beaucoup plus étroit entre d'un côté les noms que le public peut voir coexister au sein d'une même revue, parfois d'une même page, par un statut de journaliste similaire, ou par l'association entre le nom en signature et le nom qui est le thème de l'article (Maupassant par exemple écrivant des articles sur Zola), et de l'autre les noms, associés par le geste de la dédicace, des auteurs et de leurs dédicataires.

3.1. Évolution de la forme brève

Bien qu'il faille évidemment lier l'usage de la forme brève par nos auteurs au développement de la culture du journal, il est utile de rappeler ses origines historiques. Si elle connaît des mutations significatives lors du XIXe siècle, elle a des origines en France qui remontent à plusieurs siècles. Bien évidemment, les délimitations du genre se voient grandement complexifiées par la porosité entre article de journal et texte de fiction à la fin du

¹¹⁹ *Ibid.*, p.1513

siècle : la chronique peut elle aussi être interprétée comme une forme de récit bref, ainsi que le portrait, ou le conte sec qui se rapproche sensiblement de la plaisanterie orale et de la blague. Il nous faudra également nous pencher sur les termes « conte », « nouvelle » et « nouvelle longue », de même que sur la question, épineuse, de la distinction entre récit bref et poème en prose.

René Godenne rappelle que la naissance du recueil de nouvelles en France est grandement influencée par la forme du fabliau, de par son thème, sa brièveté, et ses emprunts à une forme orale qui fait du récit une histoire contée à un auditoire plus ou moins défini, avant d'être lu par le lecteur. Il considère l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre comme l'une des pierres de touche de l'épanouissement de ce genre. Cette tradition est encore évidente chez Diderot, qui place en tête de son texte « Ceci n'est pas un conte » cette déclaration :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence.¹²⁰

Or, à bien des égards, nombre de nos auteurs reprennent dans leurs textes des traits qui rappelle la culture orale dont hérite Marguerite de Navarre. Armand Silvestre par exemple, qui est l'auteur d'un nombre incroyable de contes entre 1880 et 1898, intitule l'un de ses recueils *Fabliaux gaillards* en 1888. Dans les *Contes de la Bécasse* de Maupassant, le cadre narratif d'une part et les thèmes d'autre part rappellent l'*Heptaméron*. En effet, dans la diégèse même du recueil, au sein du premier texte qui ressemble au prologue de l'*Heptaméron*, un groupe d'aristocrates se réunit à l'occasion d'un séjour chez le baron des Ravots, pour la chasse à la bécasse, et chacun des convives va à son tour raconter une anecdote, être donc d'abord un énonciateur diégétique puis, supposé être narrateur de l'une et l'autre des nouvelles du recueil, un locuteur textuel, chacune de ces anecdotes constituant un conte. Les réflexions que suscitent les récits de l'*Heptaméron* chez chacun des auditeurs, et les conclusions morales qu'ils en font, n'existent plus chez Maupassant. En revanche, le recueil permet de créer un cadre unifié à la myriade des récits contés, de la même manière que le lieu qui, en raison d'inondation, immobilise les conteurs de l'*Heptaméron*. La nouvelle est présentée comme un

¹²⁰ Denis DIDEROT, *Ceci n'est pas un conte* [1773], in *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Garnier Frères, 1875, p.311

récit que l'on raconte à un auditoire, dans un même lieu, pendant un temps limité et qui n'est pas fragmenté puisque l'on suppose que le récit est conté d'une traite, et chacun des auditeurs se fera à son tour conteur. Le récit est donc un échange : je raconte à quelqu'un qui racontera à son tour, et si je suis conteur, et donc locuteur, je serai aussi auditeur, et le destinataire du discours narratif deviendra locuteur à son tour.

Si lors de la parution dans le journal des nouvelles qui constituent ensuite *Les Contes de la Bécasse*, il n'y a pas cette unité de lieu que le cadre du château des Ravots offre avec la publication en recueil, on trouve déjà la notion de récit conté par un narrateur à la P1. Dans « Ce Cochon de Morin » par exemple, le narrateur connaît de loin le personnage de Morin, mais c'est un autre personnage, son ami Labarbe, qui lui raconte l'anecdote. L'histoire de Morin est donc contée par l'énonciateur diégétique Labarbe, et le narrataire du conte publié dans le journal, devenu narrataire-tiers, est le destinataire d'un dialogue diégétique antérieur rapporté par le narrateur. Dans les *Contes de la Bécasse*, le narrataire deviendrait alors le double des auditeurs diégétiques dans le récit-cadre (les convives du baron des Ravots), il serait presque effacé par eux, puisque le récit de Labarbe à son ami par exemple semble rapporté à destination de ces auditeurs diégétiques, comme en témoigne cette phrase : « *Labarbe, aujourd'hui député, me regarda avec des yeux de chat-huant.* »¹²¹ (la référence au statut de député de Labarbe s'inscrit dans un cadre énonciatif où le personnage Labarbe serait un être identifiable selon son statut politique, alors même que Labarbe n'est sans doute qu'un député fictif). Dans *L'Heptaméron*, les récits des conteurs étaient comme dans le cadre dessiné par « La Bécasse » destinés également à des auditeurs diégétiques, dont le narrataire-tiers de chaque conte serait alors un double.

Éléonore Reverzy rappelle d'ailleurs que le mythe des soirées de Médan est créé par Maupassant lorsque dans *Le Gaulois* en 1880 il évoque une assemblée d'amis se racontant des histoires, ce qui donna selon lui naissance au recueil de nouvelles. Reverzy évoque ce récit de Maupassant comme une manière d'inventer un « *Heptaméron à la mode naturaliste* »¹²². On peut s'interroger ainsi sur cette présence importante du récit bref au sein des journaux de l'époque de Maupassant, et sur l'évocation en son sein d'une culture orale issue du XIV^{ème} siècle, alors que le cadre dans lequel le récit s'inscrit tendrait pourtant à dépersonnaliser la

¹²¹ Guy DE MAUPASSANT, « Ce Cochon de Morin », in *Contes et nouvelles*, t. I, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1974, p.641

¹²² Éléonore REVERZY, « Guy de Maupassant », in *La Civilisation du journal*, op. cit., p.1267

relation entre l'auteur et son lecteur, distants dans la réalité, et la notion même d'oralité. En effet, au sein du journal, la forme du récit bref se standardise : elle occupe une place spécifique, souvent se trouve à la même page de jour en jour ou de semaine en semaine. D'autre part, le lecteur réel n'ouvre pas forcément le journal pour lire tel ou tel récit, et la voix du conteur, mêlée parfois de manière inextricable au locuteur paratextuel que serait le journaliste dont le nom est inscrit en bas de la page, est noyée dans d'autres voix, celles des chroniqueurs, celle des reporters, etc. De plus, le locuteur paratextuel, et avec lui l'auteur, est souvent mystérieux, bien davantage inconnu du lecteur qui n'est pas allé dans une librairie pour acheter spécifiquement cet auteur, mais se trouve devant une myriade de noms, souvent des pseudonymes, qui ne lui sont pas tous connus. On peut même suggérer que le contexte spatial de lecture d'un journal (et donc avec lui toute la situation d'énonciation) est encore plus éclaté que celui d'un livre, puisque le support est plus facilement transportable, pouvant être acheté à la volée dans la rue, être lu en marchant ou dans les transports, être donné à une autre personne, récupéré par-terre, sur un banc, voire même dans une poubelle, et changer ainsi de lecteur au cours de la journée. Les lieux de lecture, comme les lieux d'écriture, se démultiplient, à l'image des sujets parlants et des lecteurs réels. Enfin, le lectorat plus large et plus varié que permet le journal rend plus difficile la construction d'un seul lecteur modèle, et avec lui de tous les autres destinataires. Selon la ligne éditoriale du journal, selon son succès, son lectorat pourra être aussi bien masculin que féminin (les auteurs du XIXe siècle, comme nous l'avons vu avec Sainte-Beuve, sont très sensibles à cette distinction), aristocrate que bourgeois.

Il semble cependant que face à ce contexte peu propice à une oralisation et à une immédiateté de la parole littéraire, qu'elle soit celle presque paratextuelle des chroniques, des critiques et des correspondances qui parcourent les périodiques, ou celle diégétique dans le cas des récits de fiction, les auteurs de notre corpus, à l'exemple de Maupassant, paraissent avoir à cœur d'intégrer le lecteur modèle et avec lui le narrataire dans des relations très spécifiques, entre ceux qui produisent les discours autour et au sein du récit bref, et ceux qui les reçoivent. Tout se passe comme si étaient suggérées au sein de la nouvelle publiée dans le journal les conditions de la production et de la réception du discours de fiction : le lecteur modèle, double de l'auditeur diégétique du discours de fiction, devrait alors lire le texte d'une traite, et de même l'auteur, double du locuteur paratextuel, du narrateur et de tous les énonciateurs diégétiques, serait un camarade, un pair, racontant une histoire dont il a plus ou

moins été témoin. La définition que Baudelaire lui-même donne du genre de la nouvelle témoigne de cette conception particulière :

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le trac des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue.¹²³

Nous verrons cependant que sous couvert de reprendre une forme orale ancienne, en se positionnant à contre-courant d'un nouveau règne de l'écrit, la forme brève telle qu'elle se développe à la fin du XIXe siècle est bien davantage issue d'une remise en question profonde de la notion d'oralité elle-même, de sa place dans l'ère médiatique, et de son rapport à la littérature. Tous ces doubles apparents sont subtilement montrés comme distants les uns des autres, nous le verrons : le lecteur modèle n'est pas exactement le narrataire, l'auteur n'est ni le locuteur paratextuel, ni le narrateur, ni un énonciateur diégétique. Maupassant lui-même, nous le verrons dans ses jeux avec le récit-cadre à la *Heptaméron*, remet en cause l'idée selon laquelle narrataire et lecteur modèle seraient doubles l'un de l'autre, et interroge même la notion de conteur comme improvisateur oral, puisque nous verrons que la multiplication des cadres déconstruit la notion d'immédiateté et de spontanéité de la parole.

Il serait aller trop vite cependant, en considérant les implications de l'ère médiatique et de son épanouissement immense au XIXe siècle, que d'analyser la forme du récit bref au sein d'un journal comme fondamentalement antithétique du récit oral conté à une assemblée lors d'une réunion, modèle repris comme nous l'avons vu des fabliaux. En effet, les articles de journaux naissent au sein de contextes oraux multiples, comme autant de ce que Barbey d'Aurevilly appelle des « *ricochets de conversation* », de plus en plus représentés au sein des périodiques : salons d'écrivains et autres réunions mondaines, discussions au sein des rédactions ou des cafés qui en sont autant d'antichambres, lettres, rumeurs, récitations et spectacles comme c'est le cas par exemple au sein du cabaret du Chat noir. D'autre part, les conditions de réception du journal permettent une immédiateté que ne permet pas le livre : il

¹²³ Charles BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Alan Poe », in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, de Edgar Allan Poe, traduction de Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884, p.xii

est possible de savoir quand le texte sera lu, jusqu'au jour, voire même l'heure. L'auteur peut donc se représenter un lecteur qui ouvre son journal à un moment précis, et modeler à cette aune le lecteur modèle (Jean Lorrain publiant par exemple dans le *Courrier français* un conte d'hiver au milieu de l'hiver¹²⁴). D'autre part, contrairement à un livre, le lecteur lit en général son journal d'une traite, de la même manière qu'un auditeur écoute d'une traite un récit oral. Par le cadre narratif développé au sein du récit bref, par les jeux énonciatifs qu'il met en place, l'auteur-journaliste peut représenter un narrateur dont l'*ethos* est celui d'un camarade racontant une anecdote au petit déjeuner, dans un café, au bureau, de la même manière que le fait le narrateur de « Ce Cochon de Morin » qui, on peut l'imaginer, a d'abord écouté l'histoire de Morin contée par son ami dans un café ou lors d'une promenade, et ces rôles énonciatifs coïncident avec la situation dans laquelle s'inscrit un lecteur de journal qui reçoit l'objet-texte dans des contextes semblables. Plus facilement encore qu'un livre que tout le monde ne lit pas en même temps, il est de plus possible pour les lecteurs d'articles de discuter immédiatement du contenu de tel journal ou revue, et ainsi se prolonge la conversation orale représentées dans les récits brefs.

Marie-Eve Thérénty remarque que l'héritage de la culture des salons qui imprègne les journaux sous le Second Empire, et la volonté de démocratisation de ces derniers, influencent non seulement le style oral dans les contes et nouvelles mais dans la chronique elle-même :

Le modèle dialogique se renforce dans une presse de moins en moins formelle, ouverte à tous. Cette évolution d'une conversation mondaine à une conversation plus familière est également due à la nécessité idéologique et politique de faire du journal un espace de plus en plus privé sous le second Empire.

De même, en effet, que la liaison épistolaire prend de plus en plus d'importance, le modèle de la causerie s'étend dans le journal, comme en témoigne l'usage même du terme dans les titres de chroniques et les recueils. Le titre rend compte de la relation familière, quasi intime, que le chroniqueur entend désormais entretenir avec son lecteur.¹²⁵

Tout se passe comme si, alors que se multipliaient les lieux de lecture, les lecteurs réels, et que le récit se standardisait à travers une forme écrite aux règles spécifiques, la nouvelle à la fin du XIXe siècle jouait avec des formes de discours où la relation entre les énonciateurs et les destinataires représentés dans les différents degrés énonciatifs serait à l'inverse marquée

¹²⁴ Voir le « Conte d'hiver », publié dans *Le Courrier français* le 9 janvier 1887

¹²⁵ Marie-Eve THÉRENTY, *La littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op. cit., p.178

par une proximité spatiale, sociale et temporelle, et donc une intimité particulière. Nous verrons cependant que les négociations énonciatives, qui semblent à première vue reposer sur une coïncidence entre ces degrés, à travers autant de doubles, est bien plus complexe qu'il n'y paraît, et que cette coïncidence est souvent remise en question. C'est sur cette complexité même qu'il nous faudra tout particulièrement nous pencher, puisque la pratique de la dédicace y joue un rôle essentiel.

La notion de brièveté, de restriction du thème à un seul sujet traité de manière concise, s'adapte également à la forme du journal, puisque le rythme du quotidien, ainsi que le caractère éphémère des informations qu'il véhicule, fait écho à la nécessité de la nouvelle de raconter une histoire inédite, contenant peu de personnages et se restreignant à un lieu spécifique. Dans *L'Heptaméron*, les conteurs diégétiques font le récit d'une histoire qu'ils ont entendue, ou dont ils ont été un témoin privilégié (ils sont donc souvent inscrits dans deux situations d'énonciation à la fois, celle de l'histoire du récit conté, et celle du moment de la réception de ce récit par les auditeurs), de la même manière qu'un journaliste dont le rôle est de connaître les nouvelles avant le public, et de les lui communiquer le plus vite possible. De ce point de vue-là, la forme du journal apparaît particulièrement adaptée à la forme du récit bref, et nous verrons également que le récit bref va s'adapter à certains traits de la culture du journal, à la notion d'actualité par exemple, à sa culture du rire, du sensationnel, de l'implicite, aux notions de vérité et d'historicité également. L'un des phénomènes majeurs qui témoigne de la porosité entre le genre de la nouvelle et les formes journalistiques reste la question très épineuse des frontières entre réalité et fiction, à une époque où la chronique par exemple emprunte certains de ses traits à la littérature, notamment par ses jeux autour du thème de la rumeur, du potin, de l'invention voire de la mystification, et où de même la littérature entend s'inspirer de certains traits journalistiques et redéfinir sa relation à la réalité. Il ne faut pas considérer que c'est seulement les commandes et donc la contrainte imposée par la culture du journal aux auteurs qui expliquent l'épanouissement du genre de la nouvelle à la fin du siècle, et le fait que beaucoup d'auteurs, à l'inverse des siècles précédents, s'y consacrent quasiment à l'exclusion des autres genres. En effet, la manière même dont les auteurs à la fin du XIXe siècle envisagent la littérature est directement liée à une évolution culturelle dont le développement du journal n'est que l'un des aspects.

Plus important encore, la forme brève, si elle naît le plus souvent dans le journal et emprunte nombre de ses traits aux autres formes écrites développées dans les quotidiens de

l'époque, paraît aussi un commentaire sur ces nouveaux modes de discours que crée l'écriture journalistique et les nouvelles communautés discursives qui l'entourent et l'incluent. Si l'on revient à « Ce Cochon de Morin », il est y suggéré que le récit de Labarbe se développe ultérieurement à des articles qui auraient été publiés sur Morin, à de nombreuses rumeurs dont il s'étonne d'ailleurs que son auditeur n'ait pas eu vent, et il offre une version alternative, corrigée, de celles divulguées par l'actualité. Après le scandale Morin, Labarbe est présenté comme un témoin privilégié offrant à son ami une autre version, donc un autre discours que les discours antérieurs sur l'affaire, un discours dont la valeur et les modalités divergent notamment des articles publiés dans les journaux. Il est d'autant plus intéressant de considérer que Labarbe est d'ailleurs journaliste lui-même, que peut-être c'est lui-même qui a écrit dans *Le Fanal* (journal évoqué dans la nouvelle) une histoire différente de celle qu'il confie à son ami. Le récit que présente la nouvelle permet donc de distinguer plusieurs discours sur un même fait : la rumeur publique, l'article de journal, la confidence intime. Et un même énonciateur diégétique, Labarbe, est capable de produire ces trois récits à lui seul, selon la forme qu'il choisit, selon le destinataire auquel il s'adresse, selon la situation d'énonciation dans laquelle s'inscrit son discours. Le discours diégétique produit par Labarbe naît parce que l'énonciateur s'adresse à un destinataire ami, peut-être aussi parce que, l'évènement ayant eu lieu il y a des années, il y aurait prescription. Penchons-nous sur une autre nouvelle, « La Petite Roque », publiée en plusieurs jours dans le *Gil Blas* en 1885. Maupassant s'inspire d'un fait divers de 1880, le meurtre de Louise Deu par Louis Ménesclou, mais contrairement aux articles publiés à l'époque sur la véritable affaire, si la nouvelle débute par la découverte du cadavre de l'enfant de manière assez objective, tout le développement qui suit est écrit du point de vue du meurtrier. Ce point de vue interne ne peut être permis par un article de fait divers policier, et la nouvelle donne donc à entendre, comme le récit de Labarbe sur Morin, une version parallèle, un discours diégétique cette fois de l'énonciateur qu'est le meurtrier et dont le narrateur rapporte les pensées, offrant ainsi une exploration psychologique et fictive du meurtrier. Le discours diégétique devient un moyen de combler un manque, celui laissé par les discours journalistiques, et l'art du nouvelliste, s'il est très proche du style du fait divers, s'en distinguerait par cette capacité du narrateur à faire entendre le discours diégétique du meurtrier.

3.2. Pratique de la dédicace dans la forme brève

Qu'en est-il alors de la dédicace ? La différence de pratique entre le journal et le recueil est complexe : en effet, il arrive qu'une dédicace présente dans le journal perdure dans le recueil, et il arrive encore plus fréquemment que la dédicace, absente du journal, apparaisse lorsque la nouvelle est publiée en recueil. Tout comme Verlaine, Alphonse Allais est par exemple un membre essentiel du *Chat Noir*, dont la tradition spécifique lui fait placer en haut de la plupart de ses publications une dédicace, qui peut disparaître lorsque le texte paraît en recueil. Ainsi, « Un Philosophe », publié dans le *Chat Noir* le 4 janvier 1890, est dédié à Narcisse Lebeau, mais lorsque le texte paraît dans le recueil *À se tordre : Histoire chatnoiresques* la même année, plus de dédicace. Chez Maupassant, aucune des nouvelles des *Contes de la bécasse* publiées dans le *Gil Blas* ne porte de dédicaces, mais ces dernières apparaissent lors de la publication en recueil. Phénomène encore plus intrigant, et dont les causes peuvent être variées, il arrive qu'une dédicace dans le journal soit modifiée lors de la publication en recueil, comme c'est le cas de la nouvelle intitulée « Lanterne magique » que Jean Lorrain fait paraître dans *L'Écho de Paris* le 14 décembre 1891 (soit avant le procès et l'emprisonnement d'Oscar Wilde), dédiée à Wilde, qui voit cette dédicace modifiée lorsqu'elle est incluse dans *Histoires de masques* en 1900, adressée cette fois à Marguerite Moreno. Or, en 1895 (donc pendant, mais sans doute quelques mois avant) le procès de Wilde, paraît *Sensations et souvenirs* de Lorrain, dans lequel la nouvelle « Réclamation posthume » est dédiée à Wilde.

Nous explorerons beaucoup plus avant cette pratique dans les chapitres qui suivent, mais il est nécessaire de faire dès maintenant une remarque. Il est évident que la dédicace doit être considérée comme un outil supplémentaire pour analyser les jeux énonciatifs qui se développent dans la forme brève. En effet, dans le cas des *Contes de la bécasse* par exemple, les dédicaces qui surviennent avec le recueil peuvent être analysées comme les traces de discours précédant la réception du récit par le lecteur, comme si les nouvelles étaient pareilles aux « *ricochets de conversation* » qu'évoque Barbey d'Aurevilly (c'est ainsi qu'il envisageait d'abord d'intituler le recueil des *Diaboliques*). Dans les *Contes de la Bécasse*, trois textes sont dédiés à des participants des fameuses soirées de Médan (Léon Hennique, Paul Alexis, Henry Céard), évoquant ainsi des dédicataires qui forment, en écho à la culture du journal, une communauté jumelle de celle qui rassemble les convives du baron des Ravots. La relation entre le locuteur paratextuel et les dédicataires modèles apparaîtrait ainsi à première vue

coïncider avec celle qui lie les énonciateurs diégétiques du récit-cadre, ensuite narrateurs de chacun des contes. Le lecteur modèle, construit dans l'espace du paratexte dédicatoire, occuperait alors une place de destinataire second, second car récepteur du discours narratif (devenu texte) après qu'il aurait été une première fois reçu par les dédicataires (alors oral) lors d'une réunion que suggère le réseau des dédicaces, à l'image du narrataire des contes qui s'efface en seconde place derrière les destinataires diégétiques construits par le récit-cadre (les convives qui écoutent les histoires). Pour les lecteurs contemporains, conscients de la sociabilité des écrivains entre eux à travers la manière dont ces sociabilités transparaissent dans les discours des périodiques eux-mêmes (nous y reviendrons, mais nous pouvons citer par exemple la manière dont certains extraits des journaux des Goncourt retracent les rencontres artistiques de nombreux écrivains-journalistes dans *L'Écho de Paris*, ou comment les naturalistes, notamment grâce à l'article de Maupassant sur Médan, créent au sein du *Gaulois* le mythe d'une sociabilité d'artistes), est donnée à voir dans le paratexte une relation qui fait écho à celle des personnages-actants des différents discours diégétiques : le lecteur modèle (un lecteur modèle lecteur de journaux) pourrait en effet imaginer Maupassant et certains dédicataires se rendant pour une semaine à la campagne et participant à des parties de chasse en se racontant des histoires le soir, ou discutant d'un scandale d'il y a quelques années dans un café (comme Labarbe et le narrateur dans « Ce Cochon de Morin »). Le texte publié est offert à un proche et confrère romancier comme si le locuteur paratextuel exhibait aux yeux du lecteur modèle un geste d'adresse qui rappelle celui des différents énonciateurs diégétiques, nouant ainsi entre eux les différents degrés énonciatifs. La dédicace tendrait à faire naître plusieurs hypothèses : peut-être les dédicataires et Maupassant ont-ils eu l'occasion de parler de ces histoires (projet de fiction ou anecdote réelle qui aurait inspiré la nouvelle) dans un cadre mondain ou intime, peut-être Maupassant l'a-t-il déjà racontée à ses amis, ou peut-être la dédicace sera-t-elle l'occasion d'en discuter ensuite, de parler de sa portée morale comme le font les conteurs de l'*Heptaméron*. On retrouve d'ailleurs, dans la dédicace, la possibilité d'une relation entre le dédicateur et le dédicataire modèle qui n'est pas nécessairement celle entre le locuteur paratextuel et le lecteur modèle : Hennique ou Céard sont aussi romanciers, comme le sont la plupart des dédicataires de nouvelles à la fin du XIXe siècle, et peuvent eux aussi écrire une nouvelle et la dédier à Maupassant, tout comme chaque auditeur de l'*Heptaméron* offre lui aussi une histoire aux membres de l'assemblée.

On remarque cependant déjà un premier problème : la dédicace est un geste qui isole un auditeur du groupe, ce qui contredit la forme orale du conte qui dans *l'Heptaméron* est offert à une assemblée indifférenciée. De plus, le dédicataire est un tiers, exhibé sous les yeux d'un allocataire qu'est le lecteur, et suppose une relation à trois qui, dans un contexte oral immédiat, paraît incongrue : il est difficile d'imaginer un conteur disant à voix haute une histoire et interpellant au début ou à la fin de son récit un être parmi son public à qui cette histoire serait dédiée. La dédicace en effet suppose toujours l'écrit, car même si elle peut avoir lieu lors d'une performance orale, le fait de dédier suppose une offrande qui n'a de sens que si elle est ensuite matériellement fixée sur un support. Nous verrons donc que sous couvert d'une parenté presque saisissante entre les actants des différents degrés énonciatifs (actants de la dédicace, actants des cadres narratifs, actants diégétiques), ces effets d'échos sont parasités par des indices nombreux et ambigus, voire l'impossibilité d'une coïncidence entre les espaces qui les accueillent, autant de jeux qui bousculent de manière presque inédite, voire radicale, les agencements classiques de ces degrés. La dédicace serait donc une continuité de cette réflexion sur l'oralité que la forme brève entreprend, et qu'elle élargit à travers la signification que l'oralité prend notamment dans le contexte de la culture du journal.

La pratique de la dédicace dans le récit bref à la fin du siècle doit être absolument articulée à l'identité de l'écrivain-journaliste, être social dont l'*ethos* est étroitement noué à une myriade d'écrivains eux aussi journalistes, dont la vie est marquée par des rencontres et des pratiques artistiques nouvelles, dont l'écriture est influencée par le développement de l'écriture collective, de sociabilités littéraires qui prennent leur essor avec une indépendance par rapport au pouvoir beaucoup plus marquée, et de l'évolution de la forme brève elle-même.

CHAPITRE 2

Typologies

Notre corpus ne rassemble pas seulement des auteurs ayant tous, lors des deux dernières décennies du XIXe siècle, publié des nouvelles en recueil accompagnées de dédicaces. Si ce rassemblement ne serait pas complètement arbitraire, il nierait cependant la réalité historique de cette période, et surtout la signification même de la pratique de la dédicace par ces auteurs. En effet, ils sont liés également à la fois d'un point de vue littéraire (à travers les traces de relations que montrent leurs œuvres littéraires et leurs articles de journal), social (par les lieux de rencontre qu'ils partagent, les professions qu'ils exercent, les cercles et groupes dans lesquels ils gravitent) et enfin privé (dans les liens que révèlent leurs correspondances et leurs journaux intimes). Ainsi, on peut lier un Maupassant à un Mirbeau parce que l'un l'autre se sont dédiés des nouvelles, un Allais à un Bloy parce que l'un et l'autre ont gravité autour du *Chat Noir*, un Lorrain et un France car l'un et l'autre se sont assidûment fréquentés et ont tous deux consacré une dédicace à Marcel Schwob, etc. Leurs correspondances montrent également que chacun, de près ou de loin, connaît ou fréquente les autres, Léon Bloy par exemple insultant Anatole France dans une lettre de 1909, Maupassant écrivant à Mirbeau. Dans les journaux intimes, comme par exemple ceux des Goncourt, ou celui de Jules Renard, apparaissent les signes de rencontres, d'admiration, de mécontentement, qui montrent bien que les liens que l'on peut faire entre les auteurs ne sont pas seulement ceux d'une pratique commune, à la fois d'un genre et d'une certaine manière de dédier leurs œuvres.

Néanmoins, si ce rassemblement a un sens à plus d'un titre, il ne faut pas nier la variété de ces auteurs, de leurs rapports à leurs dédicataires, de leur pratique du genre du récit bref, et de

leur relation à la dédicace elle-même. Ainsi, avant de se pencher plus avant sur leur pratique, ou plus exactement pratiques, de la dédicace, il convient de constituer plusieurs typologies qui, si elles doivent se montrer organisées et strictes dans leur classification, ne devront pas pour autant réduire la complexité des constellations qui lient nos auteurs. Il est nécessaire d'abord d'élaborer une typologie des liens entre les dédicataires et les dédicateurs, liens privés et liens publics, ainsi que la manière dont ils sont mis en scène à l'intérieur des recueils. Une typologie des genres sera également nécessaire, car si nous avons rassemblé tous ces textes sous le terme « récits brefs », c'est nier cependant la richesse formelle de ces œuvres : il est difficile par exemple de ranger exactement sous le même terme les *Contes secs* de Camille de Sainte-Croix et une nouvelle de Maupassant, et beaucoup d'études ont déjà montré que même au sein d'un recueil comme les *Contes de la Bécasse* il serait difficile de simplement s'arrêter au terme de « nouvelle » pour en désigner chaque texte.

1. Typologie des auteurs selon leur pratique journalistique

Comme nous l'avons vu, tous les auteurs de notre corpus ont une activité journalistique plus ou moins importante entre 1880 et 1898, parallèlement à la publication de leurs œuvres en recueil, et tous gravitent autour de ces cinq périodiques : *Le Journal*, *L'Écho de Paris*, *Le Gaulois*, *le Gil Blas* et *Le Chat Noir*. Néanmoins, ils n'ont pas tous les mêmes statuts au sein des quotidiens et revues dans lesquels leurs contes et nouvelles sont publiés, ni la même manière de faire publier leurs textes. Avant de se pencher sur leur pratique de la dédicace, il faut donc tout d'abord distinguer quatre catégories d'auteurs.

1.1. Auteurs ayant une place importante de chroniqueur au sein d'un grand quotidien, avec publication systématique de récits brefs dès le début de leur carrière

Il est important, compte-tenu de la correspondance directe entre les noms des auteurs et des dédicataires et les noms qui parcourent les quotidiens de l'époque, de comprendre la place que nos auteurs occupent dans ces sphères journalistiques. En effet, leur implication dans tel

ou tel journal, la nature de cette implication, sa résonance publique, sont liées à leur identité d'auteur, et à la nature de la publicité qui marque la parution en recueil de leurs textes, donc plus précisément à la réception de leurs œuvres par les lecteurs contemporains, avant que de s'attarder sur les lecteurs d'aujourd'hui. Certains de nos auteurs ont une place importante, lors de la parution de leurs recueils, dans une revue ou un quotidien de l'époque, s'y sont fait un nom, et y ont publié dès le début de leur carrière la majorité des textes qui forment ensuite les recueils.

Ainsi, Maupassant devient chroniqueur régulier au *Gaulois* à partir de 1880, un mois après la publication de son texte sur la genèse des Soirées de Médan *Les Soirées de Médan : comment ce livre a été fait*. On peut d'ailleurs aisément deviner que ses liens avec Flaubert et Zola, également rédacteurs au *Gaulois*, l'y ont aidé. Dix-huit des nouvelles composant les trois recueils de notre corpus y sont d'ailleurs publiées. C'est au sein de ce quotidien renommé, au lectorat majoritairement issu de la haute-société, qu'il se fait un nom en tant que chroniqueur et écrivain. Parallèlement à ses activités dans ce journal, il publie vingt des nouvelles de nos trois recueils dans le *Gil Blas*, sous le pseudonyme de Maufrigneuse, un journal également mondain mais qui se veut le ton léger et aux ambitions moins politiques que le conservateur *Gaulois*. Encore une fois, on peut lier ce journal à Zola, car plusieurs de ses romans paraissent en feuilletons dans le *Gil Blas*. Entre 1880 et 1884, les nouvelles qui composent nos trois recueils sont régulièrement publiées dans ces journaux, parallèlement à ses chroniques et à la publication en feuilleton de deux romans (*Une Vie* et *Bel-Ami*). La publication de ses premiers textes dans *Le Gaulois* en 1880 est signifiante. Le 17 avril 1880 paraît son article sur les soirées de Médan, puis le 20 août une chronique intitulée « Étretat » et qu'il signe « Chaudrons du diable ». Le 29 août, il publie sa première nouvelle intitulée « Comment on se brûle la cervelle », signée cette fois de son nom, et qu'il remaniera ensuite dans une publication pour le *Gil Blas* en 1883 sous le pseudonyme de Maufrigneuse, avec cette fois le titre « Suicides » qu'il reprendra dans le recueil *Les Soeurs Rondoli* en 1884, soit une année plus tard. Quand on compare la mise en page de la chronique « Étretat » et celle de « Comment on se brûle la cervelle », on remarque qu'il n'y a pas de différence qui distinguerait la chronique d'un genre plus littéraire tel que le conte, et cela pose également la question de la fiction : les deux articles occupent la première page, les colonnes les plus à gauche, et dans les deux cas l'énonciateur utilise la P1. Si la première chronique est signée d'un pseudonyme, les autres ne le seront pas, ce qui permet de voir que pour un lecteur

régulier du *Gaulois*, Maupassant devient un nom connu dont les chroniques et les contes se mêlent sans qu'une distinction soit faite par l'organisation du journal entre les deux. On voit que le journal a une double fonction pour Maupassant, à la fois littéraire et publicitaire : il lui permet d'une part de se faire un nom auprès du public des deux quotidiens et de se faire connaître par un ton, un style, des thèmes spécifiques, et d'autre part d'utiliser les pages des périodiques comme un laboratoire où le texte de fiction peut être remanié, changer de titre, de signature, voire même de contenu. Le dernier phénomène à remarquer est que, d'un point de vue littéraire, c'est l'auteur lui-même, lors de la publication en recueil, qui fait une distinction entre la chronique et le conte, puisque c'est lui qui sélectionne les textes qui seront rassemblés dans ce qu'il appelle, pour *Les Contes de la bécasse* notamment, des contes, alors que cette distinction est beaucoup moins nette pour les lecteurs du périodique.

Il en est presque de même pour Octave Mirbeau. D'abord fâché avec le *Gaulois* et le *Figaro*, il y revient en 1884, et plusieurs des nouvelles des *Lettres de ma chaumière* sont publiées dans le *Gaulois* entre 1884 et 1885. Mirbeau, tout comme Maupassant, est une figure de chroniqueur régulière du *Gaulois*, même s'il y occupe une place plus problématique, puisque des lettres de plainte des lecteurs avaient poussé Mirbeau à quitter le journal en 1883, après avoir quitté *Le Figaro* en 1882. En effet, son ton de chroniqueur est souvent acide, satirique et virulent. Après ce départ, il avait participé à la revue *Les Grimaces*, et développé notamment une position antisémite qui nous intéresse par rapport à notre corpus, puisque l'une de ses cibles préférées y était le juif Alphonse Daudet, dont les *Lettres de mon moulin* sont antérieures aux *Lettres de ma chaumière*. Nous y reviendrons. Lorsque Mirbeau retourne au *Gaulois* en 1884, il prend un pseudonyme et signe ses récits et ses chroniques du nom de Henry Lys. De la même manière qu'avec Maupassant, le journal ne distingue pas entre les publications des chroniques et celles des contes : si l'on compare la nouvelle « Veuve » publiée le 11 juillet 1884 et la chronique « Jeanne d'Arc » publiée le 17, on remarque encore une fois que la mise en page est strictement la même, ainsi que la place sur la première page réservée à Henry Lys. Si Mirbeau a un parcours journalistique plus agité que celui de Maupassant, il n'en est pas moins vrai que sa renommée de journaliste et sa place au sein du *Gaulois* sont importantes lorsqu'il publie son recueil. Il est aussi juste de remarquer que, comme Maupassant, la publication au sein du périodique permet à Mirbeau d'expérimenter une écriture en mouvement, qui peut être retravaillée au fil des publications. Par exemple dans le cas de « Veuve », le texte en recueil est l'occasion de l'ajout d'un quasi-prologue, qui

introduit un narrateur à la P1 rencontrant le personnage principal de la nouvelle, la marquise de Perseigne, après les événements qui sont ensuite narrés dans le texte, et qui constituaient l'entièreté de la nouvelle parue dans *Le Gaulois*. Ce narrateur n'existait pas dans *Le Gaulois*, et le récit y était raconté à la P3 par un narrateur hétérodiégétique dont l'identité n'était jamais explicitée.

On pourrait étudier le parcours de nombre de nos écrivains-journalistes en utilisant une méthode que nous nous proposons d'appliquer avec Paul Hervieu : en nous attachant d'abord uniquement aux mentions de son nom dans *Le Gaulois*. Cette méthode est étonnamment riche, et permet de situer avec rigueur la progression médiatique d'un auteur aujourd'hui relativement oublié, mais dont la renommée littéraire et l'image médiatique équivalaient à l'époque contemporaine à celles de Maupassant et de Mirbeau. Hervieu est d'abord mentionné le 17 juin 1882 par une annonce de son prochain livre, son premier recueil de nouvelles *Diogène le chien* (hors de notre corpus car ne comportant pas de dédicaces). En juillet de la même année, on le retrouve dans la liste des lauréats du prix des élèves du petit séminaire de Notre-Dame-des-champs. Il n'est encore qu'un nom relativement inconnu dans les pages du grand quotidien, mais son inscription dans le champ médiatique en tant que rédacteur est inauguré le 30 décembre 1882, avec une première chronique intitulée « L'Horloger ». Par la suite, de janvier 1883 à mai 1883, il publie une chronique tous les trois mois (un contrat de petit chroniqueur au *Gaulois* lui permet d'apparaître en première page avec des chroniques de plus en plus mondaines). À partir du 3 mai 1883, ses « Notes » sur les salons mondains, les événements artistiques et quelques chroniques provinciales essentiellement normandes montrent que son nom a maintenant la même place que celle de Maupassant et de Mirbeau, c'est-à-dire en première page et de manière régulière. Cette consécration, cette entrée symbolique de Hervieu dans la sphère médiatique et la sphère mondaine, est notamment marquée dans les pages du journal par le compte-rendu d'un dîner littéraire, le 15 juin 1883 : il figure parmi les invités du dîner du Pot-au-feu de Judith Gautier, dont Anatole France ou encore José-Maria de Heredia (il dédiera notamment en 1886 le premier texte des *Yeux verts et les yeux bleus* à ce dernier). Son lien avec Mirbeau, auquel il est associé par *Les Grimaces* dont il participe également à la rédaction, est d'ailleurs évoqué le 19 novembre 1883 dans une critique de son deuxième livre *La Bêtise parisienne*, où le journaliste cite *Les Grimaces* et une critique louangeuse de Mirbeau sur l'ouvrage de Hervieu. On retrouve ce lien entre Mirbeau et Hervieu à travers certaines chroniques, notamment « La

Chasse et les parisiens » paru le 14 septembre 1883 qui rappelle l'article « La Chasse » de Mirbeau paru dans *Les Grimaces* en août de la même année (soit un mois avant). Cet article de Hervieu est d'ailleurs le dernier publié dans *Le Gaulois*. Il y demeure évoqué régulièrement jusqu'en 1886 comme « collaborateur » ou « confrère », notamment parce qu'il est le témoin de Mirbeau lors de deux duels que relate le grand quotidien : l'un contre Bonnetain évoqué le 19 décembre 1883 et l'autre contre Catulle Mendès le 30 décembre 1884. De manière amusante, ces deux duels montrent symboliquement et réellement la relation entre Mirbeau et Hervieu : le premier plus virulent et dont le ton satirique lui permet une renommée plus sulfureuse dans le paysage médiatique, se faisant de nombreux ennemis au gré de ses critiques, et le deuxième toujours proche de lui malgré les remous des publications qui le font quitter *Le Gaulois* et font annuler *Les Grimaces*. Nous verrons que cette association se retrouve dans leurs dédicaces respectives. L'étude des mentions du nom de Hervieu dans *Le Gaulois* permet également de comprendre que l'estrade médiatique, et notamment celle d'un tel journal mondain, donne à voir aux lecteurs une communauté (qu'elle soit effective ou représentée) entre journalistes, et qui dépasse les simples publications régulières au gré des numéros et les contrats qui lient les écrivains à tel périodique. En effet, même si Hervieu ne publie plus d'articles dans *Le Gaulois* à partir de septembre 1883, sa présence demeure par son évocation régulière à la fois comme personnage mondain (dîner du Pot-au-feu, dîner des Bons Cosaques) et comme personnage médiatique (il est cité parmi les convives du premier dîner des rédacteurs du *Gaulois*, où son nom figure aux côtés de ceux de Maupassant et de Mirbeau). On y évoque aussi ses publications, de son premier à son troisième recueil, dont aucun des textes n'est publié dans *Le Gaulois*. Comme Maupassant, sans la possibilité d'alterner entre les deux périodiques dont bénéficie ce dernier, la plupart des textes des *Yeux verts et les yeux bleus* paraissent dans le *Gil Blas*. Il commence à y publier des chroniques dès 1885, et son premier texte du recueil paraît le 13 septembre 1885 sous le même format que ses chroniques, si ce n'est qu'à la différence de ces dernières, ce texte comporte une dédicace (qui perdure dans la publication en édition), comme une marque de sa différence formelle.

1.2. Auteurs ayant une place importante de journaliste au sein d'un ou plusieurs grands quotidiens, avec publication de récits brefs plus tardifs

Les cas de Jean Lorrain et d'Anatole France, s'ils diffèrent sur plusieurs points, se ressemblent par leur rapport à la culture du journal aux moments où sont publiés les recueils qui nous intéressent. L'un comme l'autre, à la différence de Mirbeau et Maupassant, sont d'abord connus dans la sphère publique comme chroniqueurs et critiques, et par des publications de poèmes et des publications de romans, avant que d'être auteurs de récits brefs en prose. Si leurs nouvelles sont publiées pour certaines dans des journaux et des revues avant de paraître en recueil (dans *Le Gaulois* surtout pour Anatole France en 1890, et dans *L'Écho de Paris* pour Lorrain à partir de 1888), ce n'est pas par ces récits qu'ils apparaissent principalement et d'abord au public, ni en tant que chroniqueurs, ni comme écrivains.

En effet, c'est d'abord au *Courrier français* dès 1886, puis à *L'Évènement* et enfin à *L'Écho de Paris* en 1888 que Jean Lorrain se fait connaître comme chroniqueur et comme critique d'art. Quand le premier recueil *Sonyeuse* paraît en 1891, il n'est pas connu exclusivement comme auteur de récits brefs (la plupart des textes de ce recueil sont d'ailleurs originaux et n'ont pas paru antérieurement dans un périodique). Les récits brefs sont mêmes rares en comparaison de ses portraits (celui par exemple de Rachilde dans le *Courrier* le 12 décembre 1886), de ses chroniques et de ses poèmes. Si l'on examine ses premiers articles dans le *Chat noir* à partir de 1882 et ceux dans le *Courrier* à partir de 1886, on remarque qu'il commence par apparaître comme journaliste dans les deux cas par la publication de poèmes. En effet, il publie d'abord dix poèmes dans le *Chat noir* (de juillet 1882 à mai 1883) avant que soit signé de son nom un premier récit en prose dont le sous-titre est « conte » : « La Chimère », le 4 août 1883. Dans le *Courrier*, son nom apparaît pour la première fois en signature d'un poème, « Le Ciboire » (le 18 avril 1886). Ayant participé au *Chat noir* dès la création de la revue, et bien qu'il y ait une place plus rare que par exemple Allais ou Bloy, on voit bien que Lorrain incarne cette porosité des genres si chère aux membres de la revue et du cabaret, en s'essayant à la fois à la poésie en vers, aux contes, aux chroniques, aux portraits, à la critique. Il se fait connaître dans les revues où il publie ses textes par une pratique polyforme, et qui inclut les textes des deux derniers recueils qui nous intéressent avec une stratégie de publication plus tardive que chez Maupassant ou Mirbeau. Si cette stratégie existe très tôt dans l'esprit de Lorrain, elle est d'abord bien davantage consacrée à la promotion de

ses recueils de poésie (quatre déjà ont été publiés quand *Sonyeuse* paraît) que de ses nouvelles. Ce n'est qu'avec le succès de *Sonyeuse* que sa publication dans *L'Écho de Paris* de récits brefs se fait beaucoup plus régulière, de 1891 à 1893.

Anatole France, quant à lui, a déjà publié de nombreux poèmes (notamment le recueil *Les Poèmes dorés* en 1873) et cinq romans avant que soit publiés dans *Le Temps* (entre 1886 et 1887) la plupart des contes qui constitueront ensuite le recueil *Balthasar*, et dans *Le Gaulois* en 1890 plusieurs des récits brefs qui seront rassemblés dans *L'Étui de nacre* en 1892. De la même manière que Maupassant et Mirbeau, Anatole France commence à publier des récits brefs dans le journal où il exerce son activité principale de chroniqueur et de critique littéraire, à savoir *Le Temps*. C'est d'ailleurs ce journal qui lui commande des récits pour des jours spécifiques : « Le réséda du curé » pour le jour des Rois, « La fille de Lilith » pour Noël, etc. La première nouvelle publiée de France est « Abeille » dans *La Revue politique et littéraire* en 1882. Néanmoins, à la différence des deux autres, Anatole France est déjà amplement connu dans la sphère publique, et pas comme auteur de récits brefs, quand ces deux recueils sont publiés, en tant que poète d'une part, et en tant que critique littéraire, d'autre part. Il publie notamment quatre tomes d'un recueil (entre 1888 et 1892) où il rassemble nombre de ses critiques littéraires publiées sous la rubrique « La Vie littéraire » dans *Le Temps*, avec pour titre *La Vie littéraire*, qui montre bien la filiation directe entre les publications dans les périodiques et celles de recueils en librairie. On peut aisément envisager que dans le cas de France, sa place importante au sein du *Temps* lui permet de publier ponctuellement des récits brefs (la plupart sous commande dans le cas des récits de *Balthasar*) et de s'essayer ainsi à un genre qui par ailleurs n'est pas spécifiquement celui qui lui vaut sa renommée littéraire. *L'Étui de nacre* marque d'autre part un tournant biographique dans la vie de France, puisqu'il quitte *Le Temps* en 1890 (on peut donc mieux comprendre pourquoi les récits de *L'Étui de nacre* sont publiés dans *Le Gaulois*), ainsi que sa femme en juin 1892. C'est également un tournant esthétique, car à partir de ce moment, et notamment avec son entrée dans *L'Écho de Paris* en 1892, Anatole France semble changer d'opinions littéraires, comme le remarque Marie-Claire Bancquart : « [La] critique [d'Anatole France] évolue. Il admet Mallarmé, il fait l'apologie de Verlaine. Dès 1891, il trouve des qualités à L'Argent de Zola, son ancien ennemi ; en 1892, il loue franchement son roman *La Débâcle*. »¹²⁶. Il sera intéressant de s'interroger sur cette coïncidence : au moment où il se rapproche des cercles dans lesquels

¹²⁶ Marie-Claire BANQUART, *Anatole France*, Editions Julliard, Paris, 1994, p.49

évoluent la plupart des auteurs de notre corpus, le cercle des naturalistes avec Maupassant et Zola, celui du *Chat noir* avec Verlaine, il se met à publier comme eux des recueils de nouvelles, qui sont presque toutes dédiées.

Auteur presque inconnu aujourd'hui, Jules Ricard est à inclure dans cette catégorie. En effet, les nouvelles de son recueil de 1890 intitulé *Histoires fin de siècle*, toutes dédiées, ont été publiées principalement dans le *Gil Blas* entre 1889 et 1890, certaines dans *Le Figaro* et d'autres dans *Le Gaulois*, dans un temps resserré. « Eugénie » par exemple, est publiée dans le *Gil Blas* le 12 avril 1890. Après son mariage avec Mme Bulteau, entre 1883 et 1887, Ricard avait déjà publié six romans, la plupart en feuilleton, avant que paraisse un premier recueil de nouvelles : *Contes à mon singe*, en 1889. On peut donc considérer que la publication de récits brefs arrive plus tardivement, et serait en relation directe avec le statut de journaliste de Ricard. La place de Ricard dans les périodiques est marquée d'abord par son statut de chroniqueur et les critiques de ses romans qui y paraissent, et d'autre part par la renommée de sa femme, Augustine Bulteau, qui se fait connaître dans *Le Figaro* en tant que journaliste sous le nom de Foemina, et par son salon. On remarque d'ailleurs, au sein du *Gil Blas* par exemple, de nombreuses mentions de M. et Mme Ricard à tel ou tel événement mondain, comme l'envolée du ballon nommé *Le Horla* qui est rapporté le 24 juin 1888 (soit un an après la première publication en revue de la nouvelle de Maupassant) où le couple décolle aux côtés justement de Maupassant.¹²⁷

Si France, Lorrain et Ricard pourraient être perçus comme arrivant tardivement aux récits brefs et se pliant donc à un effet de mode, on peut se demander si ces choix sont moins contraints que dans le cas par exemple de Bloy et Villiers de l'Isle-Adam. Dans le cas de Ricard, son premier métier d'avocat, son mariage, son statut social (bourgeoisie aisée) et le succès de ses romans-feuilleton remettent en cause l'idée selon laquelle ses recueils seraient seulement motivés par des nécessités financières. Dans le cas de Lorrain, sa production de contes et nouvelles commence tôt, et s'étend tout le long de sa carrière, même s'il ne commence à rencontrer un vrai succès qu'avec *Sonyeuse*, qui reflète d'ailleurs à travers ses dédicaces (nous le verrons) un grand regret de dramaturge. Et dans le cas de France, sa production de deux recueils de nouvelles successifs correspond bien davantage à une remise en question biographique et esthétique qu'à un choix financier. Ceci étant dit, deux de nos auteurs semblent opérer à l'occasion de la publication de leurs recueils une mutation littéraire,

¹²⁷ Voir le n°3141 du *Gil Blas*, 24 juin 1888, article intitulé « L'Ascension du *Horla* »

motivée par une stratégie plus contrainte, et qui interroge les raisons qui les ont poussées à publier chacun des recueils de nouvelles tardifs.

Léon Bloy publie presque l'intégralité des nouvelles de ses *Histoires désobligeantes* dans le *Gil Blas* en 1893. Tout comme Maupassant dans *La Maison Tellier*, il a dédié l'ensemble du recueil qu'il publie la même année, *Sueur de Sang*, et qui précède la parution en livre du deuxième recueil qui nous intéresse, à une seule personne : Ricardo Viñes. Dans son journal, *Le Mendiant ingrat*, il indique avoir été repris au *Gil Blas* en 1892 où il a d'abord collaboré entre 1888 et 1889. C'est lors de cette deuxième période qu'il commence les publications systématiques de ses récits brefs, après une longue carrière de chroniqueur, notamment au *Chat noir*, et la publication d'un roman, *Le Désespéré*, en 1887. Il décrit dans son journal ces contes comme alimentaires et forcés par le format du journal et le succès qu'il rencontre :

On me dit que ma nouvelle série de contes a du succès. Il est curieux, vraiment, que je sois toujours condamné à des tours de force qui ne sont pas de mon goût, dont je me juge incapable et qui, néanmoins, réussissent. Avant *Sueur de Sang*, je ne me croyais pas un conteur.¹²⁸

Les *Histoires désobligeantes* paraissent la même année de son renvoi du *Gil Blas*, en 1894. Après ce renvoi, il ne publiera plus de recueil de nouvelles. On peut donc considérer la période du *Gil Blas* comme initiant et achevant à la fois la carrière de conteur de Bloy. Il faut cependant s'interroger dans son cas sur un point important. Bloy avait, comme Allais, une place importante au sein du *Chat noir*. Il publie notamment en 1884 un recueil rassemblant plusieurs chroniques préalablement parues dans le *Chat noir*, intitulé *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, avec par exemple « L'Art de déplaire », paru dans la revue le 15 décembre 1883. Si l'on compare ce recueil au premier d'Alphonse Allais (*À se tordre : Histoires chatnoiresques*, en 1891), on remarque que ce dernier intitule le rassemblement de ses textes du *Chat noir* sous le titre « histoires », alors que Bloy utilise le terme « propos ». Le premier implique évidemment la notion de récit, une forme narrative suggérant plus ou moins la possibilité de la fiction, tandis que le deuxième réfère à la notion de parole, mais pas à celle de récit ou de fiction. Il semble donc que Bloy, qui partageait souvent la page avec Allais et Lorrain sans qu'une distinction de genre soit mise en évidence entre les textes des différents

¹²⁸ Léon BLOY, *Le Mendiant ingrat (journal de l'auteur 1891-1895)*, Bruxelles, Éditeur Edmond Deman, 1898, date du 27 juillet 1893, p.160

auteurs (pas de titre de section, même police de caractère, même taille pour les titres et le corps du texte), ne perçoive pas sa production « chatnoiresque » comme étant l'œuvre d'un conteur. Le mot « histoires » n'apparaît qu'avec les *Histoires désobligeantes*, et le passage de son journal montre bien qu'il voit une différence nette entre les textes critiques qu'il publiait au *Chat noir* et les contes que son passage au *Gil Blas* le pousse à écrire. Il faudra s'interroger sur cette distinction, et cette période chronologiquement limitée de Bloy conteur, car elle est liée à la *persona* journalistique de l'auteur et à son propre rapport à la fiction et à la forme brève.

Auguste de Villiers de l'Isle-Adam connaît un parcours assez similaire à Bloy, auquel il a d'ailleurs été lié à partir de 1884, année où Bloy quitte le *Chat noir*. Contrairement à son ami, on peut cependant trouver tôt la publication de quelques récits brefs, même s'ils sont rares au début de la carrière de Villiers. Il publie notamment « L'Intersigne » dès 1867 dans la *Revue des Lettres et des Arts* dont il est le rédacteur en chef, qu'on retrouve ensuite dans le recueil des *Contes cruels* en 1883. Entre 1860 et 1880, il publie surtout, avec peu de succès, quatre pièces de théâtre, et un roman, *Isis*. Son passage d'un périodique et d'une revue à l'autre est à la fois motivé par ses besoins financiers et les échecs rencontrés : par exemple, en 1880, son roman en feuilleton *L'Ève future* voit arrêter sa parution dans *Le Gaulois* de manière abrupte, par manque d'intérêt des abonnés. Les *Contes Cruels*, qui paraissent chez Calmann-Lévy en 1883, après une longue négociation, rassemblent la production éparpillée de Villiers dans des revues plusieurs décennies auparavant, et inaugurent une nouvelle période de son œuvre, car à sa suite paraissent *L'Amour suprême* en 1886, *Tribulat Bonhomet* en 1887, les *Histoires insolites* en 1888 et les *Nouveaux Contes cruels* la même année. Il semble que, après de nombreuses difficultés financières et des échecs cuisants attachés à son œuvre dramatique et sa production romanesque, Villiers décide de faire œuvre à partir de textes épars et antérieurs pour certains, nouveaux pour d'autres. En effet, la plupart des *Contes Cruels* ont paru des décennies auparavant, comme « Les demoiselles de Bienfilâtre » dans *La Semaine parisienne* en 1874. En revanche, les textes rassemblés dans *Histoires insolites* et *Nouveaux Contes cruels* paraissent dans des périodiques avec cette fois une stratégie précise, rassemblant sur un temps resserré et un espace presque unique les textes qui paraissent ensuite en recueil : les récits des *Histoires insolites* sont publiés pour la plupart dans le *Gil Blas* entre 1886 et 1887 (soit peu de temps avant leur parution en recueil), tandis que certains textes des *Nouveaux Contes cruels* paraissent également dans le *Gil Blas* en 1888. Quelques textes sont également

publiés par *Le Figaro*. De la même manière que Bloy, cette production quasi-annuelle de recueils de récits brefs correspond à son entrée dans des périodiques qui en rémunèrent la publication, et permettent à l'auteur de maintenir une situation financière qui à partir de 1870 décline : il collabore notamment au *Figaro* entre 1883 et 1885, au *Gil Blas* entre 1884 et 1888, et est également attaché au *Gaulois* dans ces années-là. On ne peut considérer l'écriture de ces récits brefs comme uniquement alimentaire et contrainte, car ils occupent une place importante dans la production littéraire de Villiers et un espace chronologique beaucoup moins resserré que Bloy. Cependant, sa décision de les rassembler en recueils est quant à elle symboliquement signifiante, puisque reflète une stratégie promotionnelle régulière et qui teinte d'une couleur spécifique la fin de la carrière de l'auteur.

1.3. Auteurs collaborant dans plusieurs périodiques, avec publications éparpillées, systématiques ou ponctuelles

Sans avoir le statut privilégié dont Maupassant, Mirbeau, France ou encore Lorrain bénéficient dans un grand périodique, certains auteurs pourraient être qualifiés, sans connotation péjorative, de mercenaires du journal, car leurs récits brefs apparaissent dans de nombreux périodiques et à des périodes plus éparpillées chronologiquement, de telle sorte que le recueil apparaît davantage comme une manière de rassembler une production éclatée que comme l'aboutissement de publications régulières et promotionnelles dans un espace éditorial et un temps resserrés.

Jules Renard, par exemple, vogue d'une revue et d'un journal à l'autre au gré des rubriques. Ses premières nouvelles, rassemblées dans le recueil *Crime de village*, sont publiées dans *La Revue de Paris* en 1887 et dédiées à son père. Ensuite, lorsqu'il devient en 1890 actionnaire du nouveau *Mercure de France*, dirigé par Alfred Valette, il entame la rédaction de nombreux récits brefs qui sont publiés aussi bien dans la revue du *Mercure* (*Sourires pincés* notamment en 1890), que dans le supplément littéraire du *Figaro*, le *Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal* et *La Nouvelle Revue*. Si l'on considère le recueil *Coquecigrues*, de 1893, on comprend plus aisément la manière dont les textes de Renard sont publiés : dix-sept des récits sont d'abord publiés dans *Le Mercure de France* entre 1891 et 1892 (sous différentes rubriques, « Découpures », « Cocottes en papier »), cinq dans le *Gil Blas* entre 1891 et 1892, un dans *L'Écho de Paris* le 8 février 1891 (« Roman : Oeuf de

poule »), quatre dans *Le Journal* entre 1892 et 1893, un dans *Le Roquet* le 6 novembre 1890 (« Le Moineau ») et un dans *L'Ermitage* en novembre 1890 (« Canard Sauvage »). Il apparaît donc évident qu'au gré de ses collaborations, avec une fidélité particulière au *Mercure de France* dans lequel il a une place importante, Renard sème ses récits brefs dans la plupart des périodiques offrant une place particulière aux textes littéraires à cette époque. Il en sera de même pour les recueils qui suivront, *La Lanterne sourde*, *Histoires naturelles*, etc. On peut s'interroger sur les raisons de cet éparpillement : est-il d'ordre pratique, Renard étant contraint de vendre à plusieurs périodiques afin d'assurer un certain statut financier, ou d'ordre littéraire, ce florilège varié et polyforme (nous verrons que les dédicaces comme la forme des textes évoluent entre les périodiques et les recueils) étant également un choix d'auteur ?

Si Renard sait naviguer d'une revue et d'un quotidien à l'autre, il n'est sans doute personne dans notre corpus qui puisse surpasser René Maizeroy dans l'art de manger à tous les râteliers. Écrivain aujourd'hui relativement oublié, pourtant extrêmement prolifique, il publie de 1880 à 1889 ses textes aussi bien dans les pages du *Gil Blas* (auquel il demeure le plus fidèle) que de *La Réforme économique*, de *La Vie Moderne*, de *La Lanterne*, de *La Plume*, de *L'Écho de Paris* ou encore du *Réveil*. Les annonces de nouvelles éditions qui paraissent dans le *Gaulois* seules montrent l'ampleur de la fécondité littéraire de l'auteur : il alterne chaque année l'écriture de recueils de nouvelles, de romans et de pièces, et pour l'année 1880 par exemple publie non moins de quatre ouvrages. La variété des périodiques qui publient ses textes fait écho à la variété de ses éditeurs. Tout comme Renard, les publications dans les périodiques sont plus éparpillées chronologiquement : les textes de *Coups de coeur* par exemple sont publiés dans le *Gil Blas* et *La Lanterne* entre 1886 et 1889. Ses talents de mercenaire du journal se manifestent de manière différente cependant de ceux de Renard : il se montre particulièrement attaché au *Gil Blas*, quand Renard est plus fidèle au *Mercure de France*, ce qui est significatif. En effet, Maizeroy est attaqué lors d'au moins deux procès pour atteinte aux bonnes moeurs, et se fait un nom dans la sphère littéraire comme auteur de romans de moeurs et écrivain sulfureux. Il prend à bras le corps la culture grivoise du *Gil Blas*, et ne se montre guère prudent face à la possibilité du scandale. Sa manière de voguer d'un espace médiatique à l'autre influe également sur son écriture : le foisonnement de ses œuvres révèle des jeux multiples et parfois complexes de reprises, de réécritures, de remaniements en tous genres. Ses personnages sont repris d'un ouvrage à l'autre, une histoire

publiée dans un journal apparaît différente dans un autre, jusqu'au titre et même parfois au dénouement que l'auteur modifie. Son écriture extrêmement mobile montre une identité d'écrivain-journaliste à la fois caméléon (se pliant aux exigences éditoriales de tel ou tel espace de publication) et alchimiste, faisant naître d'une matière existante une nouvelle matière littéraire, avec une capacité de renouvellement presque infinie. Il sera même directeur du *Gil Blas illustré*, ce qui montre sa capacité à s'inscrire dans le champ médiatique et son attachement à ce journal. Il sait aussi s'inscrire dans des espaces médiatiques plus prestigieux où il n'a qu'une place très mineure, comme par exemple *Le Gaulois*. En effet, très ami de Maupassant, il apparaît dans le journal mondain dès 1882 à travers des articles de son confrère sur ses nouvelles œuvres éditées, et ce dernier va même rédiger la préface de son scandaleux roman *Deux Amies* en 1885, publié d'ailleurs dans la même maison d'édition que Maupassant, c'est-à-dire chez Victor Havard. On retrouve cette association dans les dédicaces des deux auteurs : Maizeroy dédie à Maupassant « Le Retour de Jean Moquet » inséré dans son premier recueil *Les Malchanceux* en 1880, tandis que Maupassant lui dédie « Un Fils » dans les *Contes de la bécasse* de 1883, son premier recueil dont chaque texte est dédié.

1.4. Auteurs attachés à une revue, dont les recueils sont une prolongation directe

Les auteurs du *Chat noir* ont, pour au moins deux d'entre eux, publié des recueils qui sont directement et fidèlement liés à leur activité au sein de la revue, à tel point qu'il convient de voir les publications en livre comme une prolongation directe de celles dans le périodique.

À l'image de la revue *L'Hydropathe* datant de 1879, *Le Chat noir* est directement lié à un lieu de sociabilité, un cabaret inauguré en 1881, dont l'adresse fixe est, après plusieurs déménagements, le 68 boulevard de Clichy. À bien des égards, la revue est à la fois un témoignage et une enseigne publicitaire de la vie du cabaret. Rodolphe Salis, le directeur du *Chat noir*, est une figure omniprésente dans les pages de la revue et au sein du cabaret. Entre 1888 et 1891, il publie chez Dentu deux volumes de *Contes du Chat noir* qui rassemblent ses propres écrits dans la revue. L'un a pour sous-titre « Hiver », l'autre « Printemps ». Il est précisé sur la page de garde que deux autres, qui ne verront jamais le jour, étaient en préparation : Été et Automne. C'est donc sous le signe d'un rythme saisonnier que Salis rassemble en recueil les seules œuvres littéraires qu'il publiera. Chacun de ces textes est dédié, dédicaces qui sont soit reprises de celles figurant dans les pages de la revue, soit

inédites. Les illustrations, notamment celles de Willette, les préfaces, celle de Francisque Sarcey par exemple pour « Printemps », montrent la filiation directe entre ces deux recueils et les sociabilités du cabaret-revue du *Chat noir*. Le cas de Salis est à considérer d'une manière toute particulière, car s'il incarne à part entière la production insolite et originale du *Chat noir*, il est aussi l'exemple d'une plume qui n'existe qu'à travers une revue, dont la production littéraire ne s'extraira jamais.

Camille de Sainte-Croix ne s'est pas aussi exclusivement consacré au *Chat noir* que les deux autres. De la même manière que Renard, il a vogué d'abord dans beaucoup de petites revues, comme la *Bataille*, la *Semaine parisienne*, le *Mirliton*, *Le Symboliste*. Plus tard, il publiera des contes et des chroniques à *L'Écho de Paris* et au *Journal*, comme Allais. Lié au cercles des Hydropathes de Goudeau, il est un habitué du *Chat noir*, et on trouve régulièrement son nom dans ses pages dès avril 1885, notamment des poèmes. Tout comme Allais et Renard, il collabore à partir de 1894 au *Journal*, où il publie des contes et chroniques. C'est après cette entrée qu'il publie d'ailleurs les *Cent contes secs*, qui témoignent pourtant, comme les recueils d'Allais et de Salis, d'une culture directement issue du *Chat noir* et des nombreuses petites revues que Sainte-Croix fonde ou auxquelles il collabore, car ils sont associés même avant la dédicace, dans un paratexte premier qui fonctionne comme un sous-titre, à la figure de Coquelin Cadet. Ce dernier fréquente le cercle des Hydropathes, est un habitué du *Chat noir*, et pratique l'art de la récitation et du monologue. Les nombreuses dédicaces, la forme du conte sec, défini dès le sous-titre par l'auteur comme « *un récit dépourvu d'artifices descriptifs, plutôt oral et impromptu qu'écrit et composé. Sobre et nu, il court à sa conclusion avec l'allure la plus rapide et par la voie la plus directe* »¹²⁹, sont, alliés à cette vocation à être mis en spectacle que sous-entend le nom de Coquelin Cadet, autant de références à la sociabilité des cafés, et à une tradition de la revue/cabaret, où le public peut directement entendre les textes publiés ensuite dans les pages du périodique ; l'espace du cabaret y est l'occasion de produire ces récits « *plutôt [oraux] et [impromptus]* », qui ne nécessitent pas pour être reçus par un destinataire d'être posé sur la page. Même si aucun des contes secs du recueil n'a été publié dans le *Chat noir*, ils peuvent être interprétés comme y faisant directement référence (ainsi qu'aux autres petites revues dans lesquels circule Sainte-Croix), et sont la seule occurrence de recueil de récits brefs publié par cet auteur.

¹²⁹ Camille DE SAINTE-CROIX, *Cent contes secs*, Paris, Ollendorff, 1894, page de garde

2. Typologie des dédicateurs et dédicataires selon leurs sociabilités

Il serait artificiel de tenter d'élaborer une typologie des dédicateurs selon les salons qu'ils fréquentent d'abord, selon les journaux dans lesquels ils circulent ensuite, et enfin selon les affinités littéraires qui les influencent. En effet, ces trois critères de sociabilité sont inextricables les uns des autres. De plus, dans le cas de notre corpus, il n'existe pas d'une part la communauté des auteurs, et de l'autre celles dans lesquels évoluent les dédicataires, car même si ces derniers ne sont pas tous écrivains, et n'ont pas nécessairement dédié des récits brefs, ils font partie pour la grande majorité des mêmes sociabilités qui réunissent nos auteurs. Ainsi, il est bien possible de parler de communauté discursive, car les actants (sujet parlant, lecteur réel contemporain, dédicataire réel) des situations d'énonciation dans lesquelles s'inscrivent l'émission des livres-recueils et leur réception contemporaine ont presque tous un rôle dans les discours produits par et sur ces espaces de sociabilité. Il ne faudra pas pour autant considérer que les pratiques dédicatoires de nos auteurs sont radicalement séparées des sphères intimes que nous évoquions chez Balzac ou Hugo, car même si les proches semblent se retirer de l'espace de la dédicace par la manière dont les dédicataires sont présentés, et même si, quand ils sont cités, ils évoquent des espaces de sociabilité qui ont tous un certain degré de publicité, l'intime et la notion d'espace privé y sont encore une question centrale.

Il est donc essentiel de s'intéresser aux espaces sociaux qui constituent cette communauté discursive, mais en reconnaissant qu'ils forment un réseau et non des lieux imperméables les uns aux autres. Dans ce que nous appelons les salons, nous incluons aussi bien les salons mondains que les salons d'écrivains et les réunions au sein des cabarets et des revues. À ces cercles sont étroitement liés certaines revues et certains journaux (on pense au *Chat noir* et son cabaret, au *Mercur de France* et le salon de Rachilde, etc.). Dans le cas des lieux de sociabilités journalistiques, ces salons sont à inclure, ainsi que les cafés, les couloirs des rédactions, les salons d'écrivain et les événements mondains qui rythment aussi bien le quotidien des auteurs que les pages des périodiques. En ce qui concerne les salons d'écrivains,

il est évident qu'ils sont à la fois liés aux sociabilités journalistiques, et à des affinités politiques et littéraires. Enfin, les mouvements littéraires dont certains de nos auteurs se revendiquent ou auxquels ils sont associés par des discours extérieurs, tels que les naturalistes, les symbolistes, les décadents, les parnassiens, sont étroitement liés aux périodiques, aux salons d'écrivain, et aux lieux plus publics que sont les cafés et les salons mondains.

Il conviendra également, en les liant sans pour autant les amalgamer à ceux des mouvements littéraires, de considérer les espaces de sociabilité liés aux tendances politiques. En effet, même si la période qui nous occupe est antérieure à l'Affaire Dreyfus, qui organisera de manière beaucoup plus drastique ces différents espaces du champ littéraire selon des critères directement politiques, les affinités littéraires ne sont pas séparables des affinités politiques dans le cas de certains de nos auteurs (on pense notamment à Léon Bloy et à Camille de Sainte-Croix).

2.1. Sociabilités autour des hôtesse de salons mondains et artistiques

Les deux dernières décennies du XIXe siècle sont marquées, à Paris notamment, par la présence d'une constellation de salons tenus par des femmes, dans lesquels gravitent la totalité des auteurs de notre corpus, et une grande partie de leurs dédicataires. Ces salons sont directement ou indirectement liés aux périodiques, soit parce qu'y sont invités des écrivains-journalistes, des directeurs de journal, des secrétaires de rédaction, soit parce qu'ils sont tenus par des personnalités ayant elles-mêmes une place importante au sein de la culture du journal (le salon d'Augustine Bulbeau par exemple, femme de Jules Ricard, connue sous le pseudonyme de Foemina dans *Le Gaulois*). Ces personnalités féminines sont à la fois l'incarnation de figures tutélaires présidant à la sociabilité des salons (on pense à Madame Aubernon et ses dîners à la clochette, choisissant qui prend la parole et combien de temps)¹³⁰ et des ambassadrices qui permettent la formation des sociabilités auxquelles certaines dédicaces font plus ou moins référence (Villiers dédie plusieurs de ses textes à des peintres rencontrés dans le salon de Nina de Villard). Ces salons, au sein de la communauté discursive

¹³⁰ voir notamment l'ouvrage de Anne MARTIN-FUGIER, *Les Salons de la IIIème République : Art, littérature et politique*, Paris, Perrin, 2003, p.167

à laquelle font référence les dédicaces de notre corpus, se situent dans cet espace hybride, éminemment complexe qu'est celui de conversations orales (privées mais déjà mondaines, et plus seulement intimes) dont les ricochets plus ou moins publics sont les correspondances, les journaux d'écrivains, et les pages des périodiques qui font régulièrement chroniques de ces réunions. Ainsi, la référence à ces sociabilités de salon qu'orchestrent les paratextes dédicatoires suppose plusieurs lecteurs qui interrogent la notion même du lecteur modèle construit par le geste de la dédicace : les lecteurs contemporains impliqués dans ces salons, les lecteurs contemporains impliqués dans la culture du journal qui publicisent leurs manifestations, les lecteurs contemporains impliqués dans le réseau plus proche des auteurs (informés par correspondances ou discours directs de ces sociabilités mondaines), mais également des lecteurs pour qui ces références ont une opacité plus ou moins prononcée, de celui contemporain qui demeure en marge de ces sociabilités mondaines et de leur publicité, à celui moderne qui les ignore partiellement ou totalement.

Sans prétendre à une liste exhaustive de ces sociabilités mondaines et artistiques, il convient d'en tracer les larges traits, et de distinguer les références présentes dans les dédicaces. Quatre femmes de la haute société doivent d'abord être citées : la comtesse Mathilde, la comtesse Polocka, Nina de Villard et Mme Arman de Caillavet¹³¹. À ces quatre personnalités doivent être associées trois roturières qui surent s'élever, par leurs invités et leurs relations, aux rangs des quatre autres : Geneviève Straus¹³², Marie Kann et Madame Aubernon. Avant que Proust n'évoque leurs silhouettes dans *La Recherche*, les contes et nouvelles de nos auteurs faisaient déjà des références plus ou moins directes à leur influence, références qui, si elles peuvent être distinguées au sein des textes eux-mêmes, trouvent leur clef d'interprétation dans l'espace dédicatoire. Par exemple, Villiers fait une référence directe au salon de Nina de Villard en lui dédiant « Le Convive des dernières fêtes » dans les *Contes Cruels*, tandis que Anatole France dédie « Saint-Euphrosine » de *L'Étui de nacre* à Gaston Arman de Caillavet, le fils de sa maîtresse qu'il a rencontrée dans le salon de Mme Aubernon et qui créera ensuite son propre salon. Beaucoup des noms qui parcourent les dédicaces font également des références moins directes à des rencontres potentiellement orchestrées au sein

¹³¹ *Ibid.*, sur les comtesses Mathilde et Potocka voir pp.188 à 197, sur Mme Arman de Caillavet voir p.169, sur Nina de Villard voir pp.112-113

¹³² *Ibid.*, pp.304 à 307

de ces salons : Maupassant dédie « Menuet »¹³³ à Paul Bourget qui fréquentait comme lui les salons de Marie Kann, Geneviève Strauss, la comtesse Mathilde ; France dédie « L'Oeuf rouge »¹³⁴ à Samuel Pozzi, médecin mondain qui le soignait et fréquentait aussi, en plus du sien et de sa femme, tous ces salons ; Hervieu quant à lui dédie « Impasse Ugène »¹³⁵ au peintre Jean-Louis Forain, un autre habitué de ces salons mondains.

Ces salons, mondains d'abord car tenus par des femmes de l'aristocratie et de la haute-bourgeoisie, n'en sont pas moins aussi artistiques, car leurs habitués et les invités occasionnels satisfont les aspirations conversationnelles des hôtes, et leur volonté de rayonnement dans le monde des arts. Le motif de la muse ou de l'égérie, très présent dans les dédicaces des recueils poétiques que nous avons pu citer, chez Ronsard, Hugo et même encore Baudelaire, est en relation directe avec le rapport que certains de nos auteurs entretiennent avec les femmes qui tiennent ces salons. En effet, France est l'amant de Mme Arman de Caillavet, et la dédicace à son fils est une référence indirecte à cette relation amoureuse. Maupassant entretient ou aspire à entretenir des liaisons avec plusieurs de ces hôtes, la comtesse Potocka, Marie Kann, Geneviève Straus. Elles font aussi référence, liées à cette image de la muse inspiratrice, à l'âge du mécénat, puisque si elles ne sont pas la plupart du temps des mécènes au sens financier du terme, elles sont sans aucun doute des mécènes sociaux. Symboliquement, elles incarnent une porte d'entrée vers certains milieux artistiques, leur figure évoquant, pour le public plus large, des affinités politiques et esthétiques particulières, et une mise en scène sociale spécifique. Nina de Villars par exemple est une figure étroitement associée aux poètes parnassiens¹³⁶, Mme Aubernon donnait dans son salon de nombreuses représentations théâtrales, Geneviève Straus recevait beaucoup de peintres, et était également liée au monde musical par son précédent mariage avec Bizet. Le personnage social qu'elles incarnent, relégué par les journaux de l'époque et incarné plus directement dans les salons eux-mêmes, par des mises en scènes spatiales de l'arrangement des pièces jusqu'à la disposition des sièges, des tables et du repas, par des vêtements spécifiques, une manière de parler, contribue à faire des références que sous-tendent les

¹³³ in *Contes de la bécasse*, Paris, Victor-Havard, 1883

¹³⁴ in *Balthazar*, Paris, Calmann-Lévy, 1889

¹³⁵ in *Les Yeux verts et les yeux bleus*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886

¹³⁶ sur Nina de Villars, voir notamment l'article de Sandrine HARISMENDY-LONY, « Nina de Villard, singulière Parisienne », in *Nineteenth-Century French Studies*, N°27 (1/2), 1998, pp.200-213

dédicaces des références elles-mêmes nébuleuses, puisque le comportement mondain et le discours qui l'accompagne sont déjà en soi des représentations. On pense par exemple à la comtesse de Polocka et ses « Macchabées » qu'elle recevait le jeudi, cercle d'intimes parmi lesquels Maupassant, qui devaient jouer des rôles au sein de dîners se terminant parfois en orgies.

Si les femmes sont rares dans les dédicaces de nos auteurs, elles existent souvent de manière plus ou moins interposées comme des sibylles présidant à des sociabilités mondaines souvent très masculines. C'est également le cas des épouses d'écrivains, qui tiennent pour la plupart leurs propres salons, certains jours de la semaine. Ainsi en est-il du salon de Julia Daudet, femme d'Alphonse, qui réunit souvent les naturalistes de Médan, mais également les parnassiens¹³⁷. Nous avons déjà évoqué Augustine Ricard, qui tient son salon avenue Wagram. Judith Gautier, fille de Théophile Gautier et épouse de Catulle Mendès (dont le nom apparaît beaucoup dans les dédicaces de nos auteurs), tient elle aussi salon, et la femme de Zola reçoit souvent le groupe de Médan chez elle avec son mari. Ces figures de femmes-hôtes sont importantes, puisqu'elles peuvent déterminer jusqu'à la nature des conversations au sein même des salons, comme le décrit Anne-Martin Fugier : « *Nos messieurs dînent également chez Goncourt où, loin de Julia Daudet et d'Alexandrine Zola, ils se racontent des histoires salaces* »¹³⁸. Edmond de Goncourt lui-même, misogynne assumé, insiste sur la nécessité de reléguer les femmes au second plan dans les circonstances d'une autre forme de sociabilité, que nous étudierons ensuite, celles des salons d'écrivains, et en l'occurrence de son *Grenier* :

[...] à la fin de ces réunions toutes masculines, un rien d'élément féminin : les femmes venant chercher les maris ; et aujourd'hui les rameneuses d'époux sont Mme Daudet, de Bonnières, Charpentier. Les femmes font vraiment très bien sur les fonds et entrent tout à fait dans l'harmonie du mobilier... Mais la généralité de mon public demande toutefois que les femmes viennent tard, tard, tard.¹³⁹

On retrouve cette exclusion des femmes propre aux cénacles romantiques, évoquée déjà dans le cas de Sainte-Beuve. Ainsi, les discours qui émanent des salons tenus par des femmes,

¹³⁷ voir l'ouvrage de Anne MARTIN-FUGIER, *Les Salons de la III^{ème} République : Art, littérature et politique*, op. cit., pp.197 à 200

¹³⁸ *Ibid.*, p.199

¹³⁹ Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989, t. II, 15 novembre 1885, p.1198

influencés par ces figures et les représentations qu'elles impliquent (la muse, l'épouse, la femme-meuble, etc.) peuvent être de nature différente de ceux qui naissent de sociabilités plus restreintes, exclusivement littéraires et masculines. Les hôtesse des grands salons mondains impliquent une conversation qui doit être souvent marquée par une certaine retenue (on sait que Zola était en général banni de ces salons car jugé trop rustre). Si elles rayonnent dans un espace qui n'est plus uniquement un cadre conjugal, le simple fait qu'elles reçoivent chez elles implique un lieu qui les intègre aussi comme épouse au sein de son foyer, une figure qui peut être plus ou moins détournée (on pense à la comtesse de Potocka). Les hôtesse des plus petits salons, si elles n'imposent pas la même retenue et sont en général plus étroitement associées dans leur rôle d'hôtesse à la figure de leur mari écrivain, peuvent orienter les discours vers des sujets qui distinguent fortement à cette époque les sociabilités féminines des sociabilités masculines. Leur rôle dans ces sociabilités étant directement lié à celui d'épouse, elles incarnent aussi les lieux de villégiature, dans des demeures familiales à la campagne où le groupe des invités devient une prolongation du groupe familial : Augustine Ricard tient salon dans le château de Léry en Bourgogne, Madame Aubernon au Coeur Volant, sa propriété de Louveciennes, Julia Daudet à Champroset, Mme Zola à Médan.

Dans l'imaginaire du XIXe siècle, la femme-hôtesse diverge de l'amante, et de la courtisane (alors même qu'en réalité elle est parfois les trois à la fois). L'évolution de la condition féminine, par l'essor notamment d'un pan de la culture du journal essentiellement féministe, permet cependant l'apparition de figures qui remettent en cause les séparations nettes que fait Edmond de Goncourt. En effet, même dans son Grenier certaines femmes sont admises, la comtesse Greffulhe par exemple. D'autres images de femmes surgissent, qui redéfinissent certains aspects des sociabilités littéraires et des discours qu'elles impliquent, tels que la femme de lettres, la femme-journaliste, la femme-artiste, autant de figures pouvant être catégorisées, selon les conceptions bipartites déjà évoquées, comme des figures androgynes. Nous y reviendrons, mais cette remarque est d'autant plus importante que de la même manière, certains de nos auteurs, tels que Jean Lorrain, redéfinissent leurs propres traits masculins à travers une certaine distorsion des sociabilités qui les tracent et l'évocation de plusieurs contre-sociabilités : beaucoup des dédicaces de *Sensations et souvenirs* font directement référence aux sociabilités de Lorrain dans le monde du théâtre, faisant briller par son absence l'une des figures qui contribuent à cette époque à réunir les noms de Sarah Bernhardt (dédicace de « Conte du bohémien ») ou d'Édouard de la Gandara (dédicace de

« La Main Gantée »)¹⁴⁰, c'est-à-dire Liane de Pougy, célèbre figure bisexuelle de l'époque qui tenait un salon dont faisait partie Lorrain, très proche d'elle. Courtisane très en vogue, elle incarne une figure tutélaire qui ne peut être tout à fait rangée parmi les rangs des hôtesse-mondaines, pas plus que ceux des hôtesse-épouses. De la même manière, nous en reparlerons, Rachilde est une figure féminine qui redéfinit ces espaces de sociabilités essentiellement masculins. Judith Gautier et Augustine Bulteau, à leur manière, perturbent également ces classifications genrées. Certaines dédicaces, discrètes et rares en comparaison de la foule masculine, réfèrent plus directement à ces contre-figures qui bousculent les frontières des sociabilités évoquées, telles qu'Augusta Holmès à qui Villiers dédie « Virginie et Paul »¹⁴¹, musicienne et compositrice qui fréquentait de nombreux salons.

2.2. Sociabilités au sein des salons d'écrivains

Edmond de Goncourt insiste dans son *Journal* sur la distinction entre les salons d'hôtesse et les réunions d'écrivains. Les cénacles ont des héritiers directs à la fin du siècle, et demeurent essentiellement masculins. Ces salons d'écrivains symbolisent une sociabilité entre pairs qui cristallise à la fois des affinités esthétiques et un travail d'écriture profondément marqué par la notion d'interlocution, puisque les conversations y sont peintes, dans les articles qui en retracent les contours, comme des occasions de dire ses idées, voire ses textes, à un auditoire intéressé, capable de critiques et de suggestions, et capable également de produire des discours jumeaux qui inspirent à leur tour. Balzac parlait déjà du plaisir du dialogue avec un pair dans sa dédicace à Sand. Cependant, ces dialogues, aussi bien que ceux qui circulaient dans les cénacles romantiques, ne connaissaient pas la publicité qui marquent les salons de la fin du siècle, permise d'abord par l'expansion des périodiques et ensuite par une volonté de lier directement la figure de l'auteur à ces différents sas sociaux, comme autant d'espaces allant s'élargissant jusqu'au grand public, espaces qui publicisent l'image de l'écrivain, transforment déjà le sujet parlant en locuteur, et qui légitiment sa parole. Ces salons, directement liés aux sociabilités journalistiques, permettent également de légitimer la figure du journaliste, puisqu'il apparaît au fait des événements artistiques, grâce aux

¹⁴⁰ in *Sensations et souvenirs*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895

¹⁴¹ in *Contes cruels*, Paris, Calmann-Levy, 1883

confidences d'artistes qu'il recueille, avant tout le monde. Ainsi, l'article du *Figaro* retraçant la première réunion du Grenier d'Edmond de Goncourt en 1885 attache à chaque personnage rencontré dans cet espace une œuvre récente ou à venir, dont il est suggéré que les invités discutent entre eux :

[...] Emile Zola, qui remet à l'éditeur Charpentier les dernières épreuves corrigées de son *Germinal*. José Maria de Heredia, qui prend l'engagement de faire d'après une aquarelle d'album japonais un sonnet en pendant à celui du *Samourai*; Théodore de Banville, le Boisroger de Charfas Demailly qui sème dans la conversation ses paradoxes à facettes étincelantes ; Alphonse Daudet, pressé de questions sur le roman qu'il doit livrer à un Barnum américain contre la somme fabuleuse de 160 000 francs !¹⁴²

Ces sociabilités montrent d'abord les écrivains comme des êtres dont la parole, puisqu'elle est accueillie comme importante par des pairs qui ont soit déjà une place dans le champ littéraire, soit sont par leur groupe des premiers auditeurs dont l'intérêt doit être imité par le public plus large, devient importante au sens littéraire. Ainsi, nous reparlerons encore des Soirées de Médan, mais dans l'article de Maupassant qui publicise cette réunion des naturalistes, on remarque déjà cette approbation qui mène de l'expérience intime du sujet parlant, au récit oral conté à des pairs jusqu'au texte écrit et publié : « *Quand [Zola] eut fini, chacun s'écria : « Il faut écrire cela bien vite. » Lui se mit à rire : « C'est fait. »* »¹⁴³. Si le texte des écrivains peut alors légitimement aspirer à la publication, c'est parce qu'il est encouragé par des pairs, destinataires premiers d'un discours d'abord oral, et plus comme au début du siècle parce que, comme Hugo, il serait élu par une puissance divine ou, comme Balzac, désigné comme un prêtre capable à lui seul d'ériger une cathédrale ou encore, comme Sand, né dans un terreau mystique où circulent (tel Étienne Depardieu) des êtres exceptionnels. L'écrivain à la fin du XIXe, tel que le définit Zola, est un être élu en premier lieu par ses pairs, dont ils ont autorisé la parole, qu'ils ont eu envie d'écouter et qu'ils ont applaudi. Cette élection insiste également sur le lien originel, intime et oral, du récepteur du discours au discours lui-même, un lien originel qui peut-être ne peut perdurer lorsque le discours devient écrit.

Ces salons permettent aussi, en témoigne l'article du *Figaro* sur le Grenier, de faire de l'écrivain-journaliste, qu'il soit chroniqueur mondain, critique littéraire ou critique d'arts, un

¹⁴² Voir article « Vie parisienne : Le Grenier de Goncourt », in *Figaro*, 31e année, N°33, 2 février 1885, pp.1-2

¹⁴³ Guy DE MAUPASSANT, « Les Soirées de Médan : comment ce livre a été fait », in *Le Gaulois*, 2e année, N°217, 17 avril 1880, p.2

être qui peut avoir un discours sur les événements et les œuvres du temps car il a une relation directe avec ceux qui en sont les instigateurs ou les producteurs. On peut déjà sentir en germe à la fois la notion de *scoop*, qui fait du bon journaliste celui qui est là avant tout le monde, mais on remarque également le lien essentiel entre les discours que l'artiste lui-même porte sur son œuvre, les discours qui naissent d'un examen attentif de cette œuvre en train de naître (les articles sur les ateliers de peintres sont un autre aspect de cet intérêt croissant de la presse pour les intérieurs d'artistes), et enfin les discours qui déterminent la valeur de ces œuvres.

Pour maîtriser ces discours, l'écrivain se doit alors d'orchestrer lui-même les sociabilités qui les permettent. On peut ainsi comprendre les efforts titanesques de Zola pour régenter les réunions de ses disciples et se présenter aux yeux du public comme un maître au milieu de ses pairs. On comprend aussi mieux l'opacité dont Proust, farouchement opposé à l'exhibition de la vie intime comme genèse de l'œuvre créatrice, auréolera ses réunions littéraires. En effet, la manière dont sont publicisées ces réunions d'écrivain ne peut être traitée comme indépendante des volontés de représentation des membres eux-mêmes. Maupassant en fait la remarque à Zola dans une lettre de 1880 :

Meyer, depuis quinze jours, me persécute pour que je promène mon bonhomme Patissot dans des intérieurs d'artistes et que je commence par vous. Je ne voulais pas, lui affirmant que cela pourrait vous ennuyer. Il m'objecte qu'on a déjà fait tant d'articles sur vous qu'un de plus ou de moins ne vous gênera guère. Comme cela paraît vrai j'ai cédé. Je vous dis la chose pour que vous sachiez comment j'ai été amené à faire cet article où je me suis bien gardé de rien mettre d'intime et que j'ai eu soin de faire comme s'il était d'un étranger afin qu'il ne prêtât à aucune critique. C'est un simple coup d'oeil chez vous sans aucune appréciation d'aucune sorte.¹⁴⁴

La négociation difficile entre le public et l'intime y est sensible, et plus difficile encore entre l'image de l'écrivain comme homme du monde, homme dans le cas des naturalistes zoliens dépourvus des auréoles pour le moins aristocratiques des cénacles romantiques d'une part et des salons mondains de l'autre, apparaissant au peuple sous des traits plus démocratiques, et l'image de l'artiste, vouée à une mission esthétique qui, si elle n'est plus sacrée comme celle de Hugo ou de Balzac, ne prétend pas pour autant perdre de sa superbe et de sa valeur. À trop montrer les intérieurs, le risque est donc de placer trop bas, ou de rendre

¹⁴⁴ Guy DE MAUPASSANT, Lettre de juin ou juillet 1880 adressée à Émile Zola, in *Correspondance*, t. I, édition établie par Jacques Suffel, Le Cercle du bibliophile, Évreux, 1973, p.289

trop « bourgeois », un artiste qui pour exister doit être de plus en plus publicisé. Le risque demeure aussi de confondre la réalité prosaïque, parfois peu élevée des conversations, et l'idéal esthétique qui demeure toujours au coeur des préoccupations des auteurs fin de siècle. Ainsi, Maupassant fait lui-même cette distinction dans son compte-rendu des Soirées de Médan : « *Nous avons [...] ce seul objectif : l'Être et la Vie, qu'il faut savoir comprendre et interpréter en artiste. Si on n'en donne pas l'expression à la fois exacte et artistiquement supérieure, c'est qu'on n'a pas assez de talent* »¹⁴⁵. C'est donc le discours de l'artiste, porté sur « *l'Être et la Vie* », qui incombe et est véritablement art. C'est pour cela que la nature de ces discours est essentielle à la figure de l'artiste qui se dessine, et à la manière dont il apparaît dans les espaces qui les font naître et les espaces où il les émet. Seulement sujet réel, non encore devenu locuteur s'adressant à d'autres, l'artiste ne doit pas être montré, puisqu'il n'est pas encore artiste. La représentation de l'écrivain comme locuteur inscrit dans une situation d'énonciation elle aussi représentée est sensible à la fois dans la réticence de Maupassant à montrer « *l'intime* », c'est-à-dire Zola comme autre que locuteur, et dans son insistance à masquer ses propres contours de locuteur, se dédouanant de ce discours journalistique forcé qu'il considère inutile (« *j'ai eu soin de faire comme s'il était d'un étranger afin qu'il ne prêtât à aucune critique* »)¹⁴⁶.

Le rapport que l'artiste entretient avec la littérature, c'est-à-dire sa conception même de l'art, qui tout comme ses textes doit être légitimée par ces discours réparateurs évoqués par Maingueneau¹⁴⁷ et que le locuteur-écrivain exprime aussi bien dans des articles que dans le paratexte (préfaciel ou dédicatoire), implique donc d'être étroitement lié à tous les espaces de sociabilité qui permettent à la représentation de lui-même qu'il entend exposer au public de se déployer. On retrouve Hugo mimant à travers la dédicace et le discours poétique un dialogue de salon avec André Chénier, permettant ainsi de nouer sa propre esthétique romantique au poète du siècle antérieur. Ces espaces se construisent par des effets de parenté, à travers l'harmonie entre les membres des salons, et des effets d'opposition, publicisant à plus ou moins grande échelle des figures bannies de certains cercles, des guerres de clochers, des frontières parfois poreuses, parfois infranchissables, et dont les critères diffèrent de ceux qui

¹⁴⁵ Guy DE MAUPASSANT, « Les Soirées de Médan : comment ce livre a été fait », *op. cit.*, p.1

¹⁴⁶ Guy DE MAUPASSANT, lettre de juin ou juillet 1880 adressée à Émile Zola, *op. cit.*, p.290

¹⁴⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours de fiction : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, pp.60-61

déterminent la sélection au sein des salons mondains. La formation de ces salons, d'ailleurs, a souvent lieu à l'occasion de ruptures, ou est tout au moins décrite comme telle *a posteriori*. Ainsi, le dîner des Cinq, réunissant Flaubert, Zola, Tourgueniev, Goncourt et Daudet, se fait appeler quelques années plus tard le « Dîner des auteurs sifflés », les cinq auteurs ayant tous connu à peu près à la même époque, vers 1874, des échecs cuisants qui les auraient poussé à se réunir. La réalité est davantage que ces auteurs, certains fidèles aux dîners Magny qui déclinent à la fin du siècle, voulaient former un cercle plus intime, exclusivement d'écrivains partageant les mêmes aspirations. Plus tard, le groupe de Médan dont Maupassant signe le texte d'inauguration se décrit comme formé à la fois par réaction, et par vocation à des conversations intimes. Les naturalistes zoliens entendent se former contre les romantiques (« *Cependant, il s'est fait évidemment en nous une réaction inconsciente, fatale, contre l'esprit romantique, par cette seule raison que les générations littéraires se suivent et ne se ressemblent pas* »).¹⁴⁸

Dans ce texte, Maupassant, qui est encore le jeune disciple quasiment inconnu de Zola, tisse très étroitement entre eux deux textes, le premier développant un thème argumentatif à propos d'une nouvelle école artistique opposée à la « *sentimentalité ronflante* » des romantiques, le deuxième décrivant la scène d'une *agapé* entre pairs, dans un cadre simple, naturel et rural. On pourrait penser que le texte argumentatif s'est arrêté à partir du onzième paragraphe, quand il dérive vers la description de la genèse du recueil. Pourtant, il perdure à travers ce tableau champêtre, puisque des identités d'auteur bien précises y sont convoquées : des hommes se délassant, aimant la pêche, la chasse et la barque, chacun l'égal des autres (malgré la figure dominante de Zola) par un caractère précis. Zola ne sait pas chasser, Hennique pêche très bien, Maupassant sait ramer, Alexis a des « *pensées grivoises* »¹⁴⁹, Huysmans fume des cigarettes, et Céard s'ennuie. Aucun de ces hommes n'est peint comme exceptionnel, chaque activité le fait ordinaire et pourtant unique, et dévoile un envers du décor sans pour autant révéler grand-chose. En effet, que peut bien apprendre le public du fait que Huysmans fume, ou que Hennique sait pêcher ?

Lorsque le soir vient, et que tous se réunissent autour d'un même plaisir de manger (la nourriture paraît ici la métaphore d'un certain appétit artistique, puisqu'ils ont aussi l'appétit des bonnes histoires), les récits qui surgissent déplacent immédiatement les personnages

¹⁴⁸ Guy DE MAUPASSANT, « Les Soirées de Médan : comment ce livre a été fait », *op. cit.*, p.1

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.2

d'abord dépeints dans ce cadre rural au sein d'un autre cadre, un autre niveau de représentation, celui qu'auront en commun les nouvelles du recueil, c'est-à-dire celui de la guerre de 1870 contre la Prusse. Il est suggéré d'abord qu'ils pourraient s'inspirer de la beauté de la lune, mais les histoires qui sont contées, et qui deviennent ensuite les nouvelles, ne s'inscriront pas dans la situation d'énonciation qui réunit les six hommes par une belle nuit d'été. Les personnages dépeints par Maupassant (qui serait l'équivalent d'un locuteur paratextuel rapportant les discours des autres locuteurs, puisqu'on peut lire cet article comme une préface) deviennent alors des locuteurs narrateurs au sein d'un cadre spatio-temporel distinct de celui qui les réunissait. Tous ces narrateurs, sauf celui de Huysmans, seront hétérodiégétiques. Tous les récits seront narrés à des temps du passé. Et chaque histoire, inspirée par une circonstance réelle, la guerre de 70, est évoquée par Maupassant comme ayant un lien net ou incertain avec une anecdote réelle : Zola « *dit cette terrible page de l'histoire sinistre des guerres* »¹⁵⁰, une formulation ambiguë qui ne précise pas si cette histoire a une référence dans la réalité ; le narrateur de Huysmans est « *un mobile sans enthousiaste* »¹⁵¹, mais il n'est pas précisé s'il s'agirait d'un double de l'auteur ou d'un être connu. Le plus intéressant est encore la description du processus de Paul Alexis, qui fidèle au trait de caractère par lequel Maupassant l'a dépeint voudrait d'abord raconter des histoires de nécrophilie, mais ses auditeurs protestent et il change son histoire pour un récit qualifié d'amusant.

Ce que l'on retient de cette représentation de sociabilité à laquelle beaucoup des dédicaces de notre corpus feront référence, c'est d'abord le régime démocratique qui semble régenter ces réunions : chacun a son temps de parole, chacun a un rôle. D'autre part, elle montre une entraide entre artistes qui est celle d'auditeurs repus, peut-être légèrement avinés, aimant avec simplicité une bonne histoire, et l'appréciant parce qu'elle amuse, informe, touche, pousse à réfléchir ou surprend. Naturellement, comme une bonne nourriture, l'histoire est bonne et vraie si elle procure le plaisir de l'écoute, et permettra, en étant digérée, de donner vigueur à ceux qui l'ont écouté. Ainsi, si l'histoire paraît d'avance faisandée, l'auditeur a le droit de protester, comme avec Paul Alexis, afin que le récit change, soit amélioré. Enfin, cette représentation prétend exhiber tout en masquant une certaine intimité, un envers du décor, car l'on ne sait pas grand-chose de chaque conteur, et ne sont offertes au public que des bribes de

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Id.*

description du cadre (on ne sait à quoi ressemble par exemple l'intérieur de la maison de Médan). Alain Pagès rappelle d'ailleurs que ces soirées de Médan ne sont que pures représentations, et n'eurent pas lieu¹⁵². Il faut souligner que la publication de Maupassant arrive deux jours après la publication du recueil, ce qui est l'inverse de la chronologie faisant des soirées la genèse du recueil. Cet inversement, qui questionne la réalité d'une parole commune précédant l'écriture, est sensible dans le récit même de l'article. En effet, alors que Zola a terminé de raconter son histoire, et que les autres l'encouragent à l'écrire, il affirme l'avoir déjà fait (« *Lui se mit à rire : « C'est fait. »* »), ce qui indique que le récit, sous couvert d'être oral et préparé d'abord en communauté, est en réalité la récitation d'un texte déjà écrit, qui n'a pas eu besoin de la réunion avec des pairs pour être créé. Nous reviendrons sur ces contradictions.

La plupart des salons d'écrivains, par l'arrangement de leur espace, la manière dont ils seront publicisés, les invités, les règles qui régissent la parole, jusqu'au ton, marquent de même une certaine conception de la création artistique. Ainsi, le salon de José-Maria de Heredia (dont on trouve le nom dans les dédicaces de Maupassant, Hervieu, Maizeroy), poète parnassien très lié à la figure tutélaire de Théophile Gautier, est décrit par Henri de Régnier dans *Nos Rencontres* en 1931 avec un attachement particulier à l'espace, à sa place dans cet espace, et à sa manière d'y parler. Dans les papiers autographes de Régnier, il y a même un schéma de ce lieu. Il évoque une pièce carrée, soigneusement arrangée, pleine de livres et d'œuvres d'art, lumineuse. La beauté, chère aux parnassiens, y est symbolisée par des objets précis : des tableaux de Henry Cros et de Delacroix, des fauteuils Louis XIII et Louis XV.¹⁵³ Le décor du Grenier de Goncourt, dépeint par le journaliste du *Figaro*, est quant à lui marqué d'abord par la figure du frère défunt, dont c'était la chambre mortuaire, et par un goût esthétique très oriental. Contrairement au décor de Heredia, on remarque dans la description qu'en fait le *Figaro* une surcharge et un pêle-mêle qui contraste avec les lignes droites et claires du salon Heredia.

Chez Mallarmé, autre mise en scène. Le poète ayant été refusé en 1876 par le *Parnasse contemporain* (comme Verlaine), sa figure sociale se décale symboliquement vers son salon des mardis, chez lui, un espace qui va être décrit par les discours extérieurs comme le centre de rayonnement du mouvement symboliste. Ce décalage n'est que symbolique, puisque

¹⁵² Alain PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan : histoire d'un cercle littéraire*, op. cit.

¹⁵³ Henri DE RÉGNIER, *Nos Rencontres*, Paris, Mercure de France, 1931, pp.21 à 33

Mallarmé ne se replie pas, après ce rejet, dans une forme d'hermitage social. Il se rend régulièrement aux mercredis de Catulle Mendès, aux samedis de Leconte de Lisle, deux poètes associés aux parnassiens. Le salon de Mallarmé cependant, à travers les différents témoignages qui le décrivent (Mauclair, Gide, Valéry), apparaît comme un espace soigneusement organisé, avec un rite d'accueil où Mallarmé ouvre lui-même la porte, en chaussons, dirige simplement les invités jusqu'au salon enfumé par la pipe (on retrouve les cigarettes de Huysmans) et développe, debout, de longs monologues. Contrairement aux conversations chaotiques du Grenier, aux échanges démocratiques de Médan, le salon mallarméen est décrit *a posteriori* par les invités comme un lieu où prédomine la parole du maître. On retrouve donc bien davantage chez Mallarmé la notion de cénacle. Intéressant encore, et Pascal Durand, dans son article sur ces mardis¹⁵⁴, ne cesse d'y revenir, le centre de la sociabilité n'est pas ici une bonne nourriture simple qui remplit et que l'on digère comme chez les naturalistes, mais un pot à tabac disposé au centre du salon. Il n'y a pas dans ce lieu de sociabilité de nourriture concrète à consommer, mais le tabac est déjà en soi une nourriture symbolique, aspiré et aussitôt exhalé en fumée qui obscurcit la pièce, comme le sera ensuite la conversation de Mallarmé. Paul Durand le remarque d'ailleurs :

Grog et tabac à fumer ont d'abord en commun d'opérer la transformation d'une matière sous l'effet du feu ou de la chaleur - par consommation ou dilution dans l'eau bouillante - et de diffuser une substance vaporeuse, évanescence : deux traits les rendant d'autant plus aptes, peut-être, à contribuer de façon discrète à l'effet-de-magie du rituel (toute magie marche à la transformation) et à cette liturgie profane orchestrée par Mallarmé dans son cénacle (vapeur et fumée : deux formes d'encens séculier). Notons encore que ces deux objets de consommation sont indexables dans le registre d'une consommation moins liée à quelque besoin naturel de l'organisme (besoin nul s'agissant du tabac) qu'à un principe de plaisir, dès lors qu'on leur prête communément des propriétés réconfortantes et euphorisantes, plaisir de la consommation dont ils seraient les vecteurs ou les véhicules.¹⁵⁵

Des comptes-rendus de ces réunions, ne restent que les souvenirs de l'espace organisé et de ces objets symboliques, mais le contenu du discours, les interactions possibles entre les différents invités, en sont absents. On pourrait ainsi analyser les mises en scène des salons et cénacles d'écrivains selon la représentation de la parole et des interactions qu'elles sous-tendent, représentation qui modèle ou au contraire se différencie de la relation avec le public

¹⁵⁴ Pascal DURAND, « 89 rue de Rome : le rituel des Mardis « mallarméen » », in *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, N°18, 1999, pp.113 à 126

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.119

et les lecteurs auxquelles aspirent les auteurs des œuvres publiées. Les dédicaces, nous le verrons, évoquent ces représentations, et font référence à ces espaces symboliques qui se dessinent dans des cadres privés mais aussi des cadres publics, tels que les journaux qui les décrivent, les revues qui s’y rattachent de manière plus ou moins directe, et les œuvres elles-mêmes qui s’en inspirent. S’il semble qu’il y ait distinction entre ces différents espaces, distinctions symboliques qui sont attachées, soit par les écrivains eux-mêmes, soit par des discours extérieurs, à une certaine école littéraire, on remarque cependant vite, et cela sera un point très important de notre analyse, que l’hermétisme relatif de ces cercles est perturbé par l’éclectisme des dédicaces qui y font référence. En effet, dans *Miss Harriet* par exemple, Maupassant dédie aussi bien à Heredia qu’à Catulle Mendès et à Harry Alis, rédacteur de la *Revue moderne et naturaliste*.¹⁵⁶

Il nous faut encore évoquer le salon de Rachilde, car il se distingue des autres parce qu’il est d’abord tenu par une femme, ensuite parce que lorsqu’il est publicisé, notamment par Jean Lorrain dans le célèbre portrait qu’il donne de la romancière au *Courrier français* en 1886, il apparaît de manière tout particulièrement inédite. Présentée comme symbole de l’école décadente par Lorrain, très attachée à la revue du *Mercure de France* dirigée par son mari Alfred Vallette, elle tient salon dans les bureaux mêmes du *Mercure*, où se rendent la plupart de ses rédacteurs, comme Renard, Bloy, Verlaine, Mallarmé, Huysmans. Renard lui dédie d’ailleurs « Ciel de lit »¹⁵⁷, tandis que Bloy lui dédie « Le Réveil d’Alain Chartier »¹⁵⁸. Rachilde semble se situer à cheval entre plusieurs espaces de sociabilité : le salon d’hôtesse, le salon tenu par l’épouse d’écrivain (ici journaliste), le cercle attaché à une revue dont nous parlerons ensuite, et le salon d’écrivain attaché à une école. Elle montre donc bien que les distinctions entre ces différents espaces sont plus complexes que des catégories hermétiques. Lorrain décrit ainsi son lien avec les sociabilités littéraires :

Naguère encore Mlle Rachilde marchait dans la vie, escortée d’un sérail de jeunes icoglans, éphèbes de lettres aussi déliquescents que maquillés ; bons escompteurs du scandale, qui est presque une situation littéraire, chacun d’eux, à défaut de talent, aspirait à l’honneur de jouer Monsieur Vénus : lasse un beau soir d’être l’inutile Henri III de cette cour de mignons, Mlle Rachilde mettait Verlaine dans son lit et

¹⁵⁶ in *Miss Harriet*, Paris, Victor-Havard, 1884, voir « Garçon, un bock ! » dédié à Heredia, « La Ficelle » à Alis et « L’Héritage » à Mendès.

¹⁵⁷ in *Sourires pincés*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890

¹⁵⁸ in *Histoires désobligeantes*, Paris, Éditions E. Dentu, 1894

allait, cette nuit-là, coucher chez sa mère : c'était se tirer d'un mauvais pas avec esprit ; le lendemain, tous les élèves romanciers étaient poètes, Rachilde avait fondé l'école décadente.¹⁵⁹

La manière dont Lorrain décrit la naissance de l'école décadente est à la fois amusante et très informative. Rachilde apparaît ici d'abord comme une égérie involontaire, suivie par une foule de prétendants et aspirants romanciers, figure qu'elle détruit en mettant un poète homosexuel dans son lit et en faisant croire à une liaison qui transforme en une seule nuit des romanciers en poètes, désireux d'imiter le faux amant. L'école littéraire se forme donc bien autour d'une muse, mais une muse qui par la mise en scène d'une fausse liaison influe sur toute une métamorphose de son cercle. Le changement de genre littéraire correspond bien à un jeu subtil sur les genres masculin et féminin, puisque Rachilde est aussi comparée à Henri III, Verlaine devient un instrument faussement amoureux, et elle-même, d'abord muse, devient chef de file d'une école littéraire. Dans ce même article, Lorrain parle d'ailleurs du troisième sexe de Rachilde : « *De cette chasteté, espèce de troisième sexe aussi énigmatique que séduisant, Mlle Rachilde a fait le mystère et l'attrait de ses livres sinon la réclame de sa vie* »¹⁶⁰. Est évoquée aussi la figure de Madame de Maupin, le célèbre personnage androgyne et bisexuel de Gautier, attachée à celle de Rachilde qui demande en 1885 une permission de travestissement à la préfecture de police. On peut se demander d'ailleurs si cette fausse liaison avec Verlaine, qui modèle une nouvelle forme de sociabilité, n'est pas aussi une référence implicite au mariage de convenance de Rachilde avec Alfred Vallette, qui inaugure la sociabilité du *Mercur* et son salon. La mouvance décadente, très liée à une multitude de petites revues dont fait partie le *Chat noir*, est profondément marquée par ce jeu avec les frontières, qui questionne les espaces de sociabilité savamment orchestrés des naturalistes, des parnassiens et des symbolistes. Elle remet même en cause de telles catégories, nous en avons parlé déjà dans le cas de Verlaine. Nous verrons que chez Lorrain et Renard notamment, la pratique de la dédicace fait écho à ces représentations de sociabilité troubles.

¹⁵⁹ Voir l'article par Jean LORRAIN « Madame Salamandre, étude sur Rachilde », in *Le Courrier français*, 3e année, N°50, 12 décembre 1886, p.6

¹⁶⁰ *Id.*

2.3. Sociabilités autour des quotidiens et des revues

Dans les *Illusions perdues*, la nourriture consommée par les journalistes est orgiaque. Dans les salons d'écrivains, comme nous l'avons vu, si elle est parfois nécessaire à la sociabilité, elle peut précéder la parole mais ne doit pas s'y confondre, ou s'y substituer. Par exemple, c'est seulement après avoir mangé, lors d'une promenade digestive, que les comparses de Médan se racontent leurs histoires. Chez Mallarmé, nous l'avons dit, plus de nourriture concrète. D'un point de vue métaphorique, cela peut sous-entendre que si la nourriture est un symbole du discours, elle doit comme lui être digérée avant de porter ses fruits, et si elle est métonymique des convives, sa rareté et sa qualité priment sur la quantité. Elle symbolise aussi une forme de consommation de la parole, dans une ère où la consommation médiatique prend un essor considérable, et où la notion de clientélisme devient de plus en plus prégnante. Les journaux, par exemple, se consomment et se recrachent vite. En revanche, dans les salons, on prendrait davantage le temps de digérer, et on n'accorderait peu de prix à la matérialité de la parole. Anthony Glinoyer et Vincent Laisney remarquent cette symbolique : « *Cette répartition entre nourriture terrestre et nourriture spirituelle se trouve réfractée dans nos romans [cénaculaires], dans la mesure où le repas y figure le débordement, la perte de la mesure, et de ce fait la chute de ce qui faisait la spécificité du cénacle, réel ou fictif* »¹⁶¹. Ils précisent que chez Goncourt et Mallarmé, pas de nourriture. Pourtant, comme nous venons de le souligner, la nourriture n'est pas totalement absente à Médan (les individus y sont « *gourmands et gourmets* »¹⁶²). On remarque donc déjà que cet espace naturaliste effectue un glissement, du cénacle à ce qui est associé dans l'imaginaire de Balzac aux espaces éclatés, boulevardiers, des journalistes. Mais l'on peut remarquer aussi que dans les salons mondains, il y a bien de la nourriture, et parfois des orgies. Où se situe donc l'espace journalistique, fédérateur de sociabilités cristallisées autour des quotidiens et des revues ?

Si les salons d'hôtes et les salons d'écrivains sont des espaces d'abord privés, puisque des domiciles ou des villégiatures, les espaces journalistiques appartiennent à des domaines beaucoup plus publics, et plus professionnels. De ce fait, ces espaces sont irrémédiablement éclatés, réfractés par ces salons qui ne leur sont pas étrangers, disséminés sur les boulevards,

¹⁶¹ Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, « Les *illusions perdues*, ou les romans cénaculaires », in *Romans à clé : les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014

¹⁶² Guy DE MAUPASSANT, « Les Soirées de Médan », *op. cit.*

dans les cafés, les salles de rédaction, les bureaux, les cabarets, les restaurants. Ils sont donc aussi des lieux où ne règne plus symboliquement un hôte qui reçoit, et acquièrent ainsi un certain anonymat, puisqu'ils sont d'abord publics. Ils permettent également une relation plus directe avec le tout-Paris, première incarnation du grand public, et une beaucoup plus grande circulation des membres. Il empêche enfin, dans une certaine mesure, des mises en scène où domine l'hôte dramaturge, puisque les intérieurs n'appartiennent en général pas aux écrivains-journalistes qui s'y réunissent.

Il faut tout de suite grandement questionner les séparations balzaciennes entre le boulevard et le cénacle, entre les sociabilités *purement* littéraires et les sociabilités journalistiques. En effet, nous avons insisté dans l'évocation des deux espaces de sociabilité précédant sur le lien essentiel entre les cercles d'écrivains et leur publicité, une publicité qui dépend directement du journal. Sans le *Gaulois*, pas de mythe de Médan. Ces espaces s'inscrivent donc dans le paysage médiatique. D'autre part, il est évident que les personnages qui dominent les salons d'écrivain sont tous également journalistes, et investissent autant les espaces de la presse : Goncourt, Mallarmé, Heredia, Zola. Jules Vallès, dans un article donné au journal *La France* les 2 et 9 mars 1883, dessine d'ailleurs les traits de cénacles extérieurs, inscrits dans le boulevard, faisant en quelque sorte exploser l'espace intérieur et reclus du cénacle hugolien :

Un ambulant ! Il [Baudelaire] emmenait ses admirateurs un peu partout et même il prêchait du haut du canapé des autres, pendant des semaines, si l'endroit lui plaisait ou si quelque raison d'argent l'avait empêché de rentrer chez lui. [...] le cénacle suivait Baudelaire pas à pas, en tous cas, suivait sa pensée, était accroché au pan de son talent ou, comme on le disait, de son génie. Il a traîné après lui, de son vivant, une troupe d'hommes qui n'eut pas le temps ou la force de l'imiter et de lui faire cortège par des œuvres, mais qui sema l'admiration pour l'avenir.¹⁶³

Il y a une critique politique sous-jacente à cette description du cénacle Baudelaire : ce que Vallès, fervent rédacteur du *Cri du peuple* anarchique, reproche à des cercles fermés, reclus et qui ne sèment plus comme Baudelaire leurs graines sur le boulevard, c'est d'avoir fermenté entre eux dans ce qu'il appelle le « *scudérisme* »¹⁶⁴. Il fait ainsi référence au salon de précieuses que présidait Madeleine de Scudéry, assimilant cette pratique du cénacle à une dérive aristocratique qui exclut les non-initiés et fait du langage un instrument uniquement au

¹⁶³ Jules VALLÈS, « Tableau de Paris : les cénacles », in *La France*, 2 mars 1883, p.3

¹⁶⁴ *Id.*

service d'une connivence de classe, rejetant le peuple. C'est d'ailleurs au peuple qu'il veut donner la parole à la fin de son article : « *Le peuple arrive qui prend la parole !* »¹⁶⁵, faisant ainsi directement référence au journal qu'il a fondé. Les fleurs de la poésie baudelairienne, nées du boulevard, doivent aussi fleurir sur le boulevard, et ont donc selon Vallès une fonction politique où l'espace y est essentiel : si la parole de l'écrivain ne puise qu'à la source du cercle fermé, et ne sème de même que dans ce cercle fermé, elle n'est que mensonge et fausseté.

On remarque aussi une conception de la parole poétique qui rejoint ce que Baudelaire suggérait déjà sur la maladie : les nourritures consommées par les membres du cénacle baudelairien pouvaient rendre malade, et Vallès oppose deux espaces, celui du boulevard où l'on mange peut-être mal, où l'on boit et où l'on se drogue (les baudelairiens ont des « *gestes d'ivrogne* »¹⁶⁶), des nourritures qui peuvent rendre fou et faire se convulser, et celui de nouveaux cénacles où l'on fait seulement semblant d'être malade et fou, parce qu'on aurait trop aseptisé ses nourritures. Vallès insiste donc sur la nécessité d'un dérèglement, essentiel à toute parole poétique, un dérèglement que l'on ne peut contrefaire, et la nécessité du risque qu'implique l'extérieur, un risque lié à la maladie et à la folie. Cette conception diverge sensiblement de la conception naturaliste que Maupassant, à travers le cercle de Médan, développe de la nourriture et des activités qui précèdent la prise de parole des artistes. En effet, s'ils se délassent, ce n'est pas dans un bouge obscur avec des drogues et de l'alcool, mais d'abord par des activités physiques saines à la campagne (Maupassant notamment rame et nage). Il y a bien la possibilité d'un certain désœuvrement et d'un certain laisser-aller corporel : Maupassant fait la sieste, Huysmans fume, Paul Alexis aimerait s'acoquiner ; cependant, la création littéraire ne peut surgir qu'après une bonne digestion, et surtout la marche. Cette marche d'ailleurs a lieu autour d'une île (« *nous allions chaque soir nous promener dans la grande île en face* »¹⁶⁷), d'un cercle fermé donc, tandis que le Baudelaire de Vallès est décrit comme « *ambulant* », le long de boulevards tortueux aux extrémités ouvertes et aux issues incertaines.

Dans la deuxième partie de son article, Vallès affirme un mépris du peuple pour les cercles qu'on lui donne à voir, et les discours qui en sont issus : « *Le peuple traite avec dédain les*

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ Guy DE MAUPASSANT, « Les Soirées de Médan », *op. cit.*

petites boîtes à camaraderie et les petites fabriques de gloire »¹⁶⁸. Il questionne donc le rapport fondamental de l'écrivain à ses lecteurs, et du rapport de ces derniers aux sociabilités des salons telles qu'elles sont plus ou moins représentées. En effet, si les amis de Zola ont envie d'écouter « L'Attaque du moulin », repus et calmement assis dans l'espace paisible de Médan, en sera-t-il de même des lecteurs quand le texte sera publié ? Vallès pose en réalité le problème de la médiation, problème que les médias des journaux, justement, peuvent peut-être traiter de manière différente que ne le font les salons. Cependant, Vallès déclare que les boulevardiers après 1880 sont aussi devenus une forme de sociabilité anachronique et anti-démocratique, comme le rappelle Corinne Saminadayar-Perrin :

La fin du règne des boulevardiers, dans les années 1880, correspond certes à l'« américanisation » et à la professionnalisation de la presse, mais aussi à la reconfiguration du champ littéraire en régime républicain : les rapports entre les diverses formes de sociabilité littéraire, et les fonctions qui leur sont attachées, s'en trouvent profondément modifiées.¹⁶⁹

Fondamentalement, l'espace du journal est un lieu hybride qui ressemble à celui du paratexte dédicatoire : les sociabilités entre écrivains-journalistes s'y exhibent sous les yeux du public. Si les réseaux qui sont montrés entre journalistes existent par citations, par interpellations, par lettres interposées, par interviews, par dédicaces ou seulement par associations de noms, elles existent en premier lieu pour être montrées au lecteur de journaux. Il y a donc une différence fondamentale entre le discours de presse et celui qui peut exister dans un salon mondain ou un salon d'écrivain (dont il demeure toujours un envers, suggéré mais à jamais inconnu du public), puisque les sociabilités qui se tissent ont pour vocation première et immédiate d'être montrées, et qu'elles sont inextricablement associées, bien davantage que les espaces oisifs des salons où le pur lien social, à travers la parole, suffit à justifier leur existence, aux notions de production et de consommation. Ainsi, les sociabilités journalistiques, si elles existent comme représentations dans la page, ne trouvent leur continuité que dans des interstices plus ou moins masqués, comme autant de coulisses à la géographie incertaine, et qui participent à un anonymat grandissant de la figure de l'écrivain-journaliste, noyé dans cette masse qui, paradoxalement, le mêle bien davantage au grand

¹⁶⁸ Jules VALLÈS, « Tableau de Paris : les cénacles », *op. cit.*

¹⁶⁹ Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Le cénacle et le boulevard : l'envers et l'endroit », in *Vie de bohème et petite presse du XIXe siècle : sociabilité littéraire ou sociabilité journalistique ?*, dir. par Alain Vaillant et Yoan Vérilhac, Paris, Presse universitaires de Paris Nanterre, 2018, p.85

public. Il est essentiel de considérer que le lieu journalistique est une estrade où le discours perd en partie le cadre intime qu'était celui des salons. Il permet une médiation de plus en plus prégnante entre l'être de parole du cercle littéraire et son lecteur modèle, derrière lequel se cache la foule grandissante des lecteurs réels. Et pour maîtriser cette médiation, quoi de plus simple encore que de fonder sa propre revue ?

Ainsi, la plupart des écrivains que nous avons évoqués, hôtes d'un salon littéraire, sont également attachés à des revues. Mallarmé par exemple, en plus de la brève revue *La Dernière mode* qui ne connaît que neuf numéros et dont il est l'unique rédacteur, utilisant des pseudonymes essentiellement féminins, voit ses poèmes publiés dans des revues indépendantes symbolistes, telles que *La Plume*, le *Mercure de France*, la *Revue blanche*, *L'Ermitage*. Catulle Mendès fonde *La République des lettres* et *La Revue fantaisiste*, Villiers la *Revue des lettres et des arts*, Renard est l'un des principaux actionnaires du *Mercure*, les naturalistes s'expriment dans *La Revue moderne et naturaliste* de Harry Alis (auquel Zola refuse de collaborer, lui préférant brièvement *Le Voltaire*, et renonçant, après la tentative avortée par Huysmans de fonder la revue *La Comédie humaine*, à diriger un périodique autour de son école de Médan), Camille de Sainte-Croix fonde *Le Pied de nez* et collabore à de nombreuses autres, Mirbeau est brièvement rédacteur en chef des *Grimaces*. De nombreuses références à ces revues se trouvent, comme nous l'étudierons dans les chapitres suivants, au sein des dédicaces de notre corpus. Elles sont parfois directes, à l'image de Sainte-Croix qui dédie « L'Aveugle » à Alfred Vallette, de Léon Bloy qui lui dédie « La dernière cuite », et Renard « Le Coureur de filles ». Elles peuvent être aussi plus indirectes, faisant référence à des sociabilités orchestrées par ces revues, comme la dédicace de Sainte-Croix à Mallarmé au début de « Lâche », les nombreuses dédicaces de Renard dont les noms font écho à ceux qui paraissent régulièrement dans les pages des revues symbolistes, jusqu'à la dédicace à Théodore de Banville par Villiers, lié comme lui à la *Revue des lettres et des arts*.

Certaines de ces revues, puisqu'elles sont essentiellement littéraires et n'obéissent pas au rythme quotidien qui dessine, en marge des grands journaux, des rencontres aux lieux rendus nécessairement éclatés par les contraintes du jour pour jour (on se rencontre où l'on peut, et si les conversations orales des sociabilités en coulisse de l'écriture journalistique ont lieu, elles manquent de temps), semblent une continuité plus ou moins assumée de l'espace du salon littéraire. Ainsi, dans la *Revue blanche* se trouvent de nombreuses références aux mardis de Mallarmé. Nous avons déjà évoqué le salon de Rachilde, étroitement lié au *Mercure de*

France. Il serait cependant erroné de les réduire à une plate-forme publique permettant le relais entre une connivence entre artistes essentiellement privée, et une offrande au plus vaste public par le biais du périodique. Il est certain cependant qu'elles permettent à des auteurs dont le statut d'écrivain-journaliste est fondamentalement instable d'inscrire leur marque littéraire au sein d'un panorama journalistique qui devient de plus en plus professionnel, et où la figure du reporter prend de plus en plus d'essor. Il reste cependant difficile, et cela était déjà, nous l'avons vu, la préoccupation de George Sand, à qui l'on reprochait souvent de ne faire que retranscrire des expériences et de ne pas faire de la littérature, de définir ce qu'elle est justement, et en quoi elle serait différente des autres formes journalistiques. Mallarmé tente dans ses premières *Divagations* une définition intéressante :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.¹⁷⁰

Nous ferons l'hypothèse que les représentations des sociabilités journalistiques telles qu'elles apparaissent d'abord dans les journaux (les jeux de dédicaces par exemple au sein du *Chat noir*) et ensuite dans les œuvres (notamment par le paratexte dédicatoire) ont deux fonctions, qui permettent paradoxalement de résoudre le conflit identitaire intrinsèque de l'écrivain-journaliste. (1) Elles permettent, et ce n'est pas seulement le cas des écrivains mais des journalistes en général, de légitimer un rapport privilégié à l'information, puisqu'elles montrent déjà le journaliste comme reconnu par ses pairs journalistes, et un auditeur privilégié de tous les discours qui précèdent ceux de la presse : Jean Lorrain peut faire le portrait de Rachilde car il fréquente son salon, Maupassant peut se permettre de faire la critique de Zola car il le connaît, le critique de théâtre peut parler d'une pièce parce qu'il l'a non seulement vue en avant-première, mais grâce à ses entrées dans les sociabilités de théâtre peut parler aux comédiens et aux autres critiques, qu'il peut ensuite interpeller à loisir dans ses pages. Avant l'institutionnalisation d'un statut professionnel du journaliste, sa légitimité dépend directement de sa sociabilité. Plus largement donc, les sociabilités journalistiques seraient une image des liens qui forment la cité, le journaliste ayant ses entrées partout et pouvant, au détour d'un café ou de coulisses de théâtre, récolter une information qu'il relèguera dans son

¹⁷⁰ Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p.250

journal. (2) Ces représentations de sociabilité permettent également de s'opposer à la relation essentiellement commerciale de l'écrivain-journaliste à ses premiers lecteurs, et à la transformation du discours qu'il émet en une pièce de monnaie telle que la décrit Mallarmé, aussitôt consommée et asservie par les contraintes de l'actualité. En effet, si les lieux de sociabilité journalistique sont des laboratoires qui précèdent à la publication dans le périodique, ces sociabilités supposent un retardement du discours sur l'expérience, alors même que le texte d'actualité est voué à être rapide. Si le discours, avant de devenir texte, a déjà été émis pour quelqu'un, retravaillé peut-être en commun, il devient alors déjà création, et plus seulement simple reportage. De plus, si le texte est voué à être consommé, n'être comme un reportage qu'un relais permettant d'avoir accès à l'information, ou dans le cas d'une plaisanterie, d'une anecdote spontanée, ou de la critique d'une œuvre actuelle, destinée à intéresser seulement le temps d'une écoute ou d'une lecture, il n'y a pas lieu de le donner à lire à la même personne plusieurs fois, de lui dédier comme une offrande à la relecture, au souvenir ou à la conservation. Les adresses qui parsèment les journaux (adresses au sein même des textes par les interjections, adresses par la dédicace) sous-entendent une plus longue durée du discours de presse, qui peut être lu et relu encore, savouré et plus seulement consommé. La dédicace au sein même de la revue serait alors une manière non pas seulement de rendre hommage à un premier auditeur du discours, ou à quelqu'un qui a permis de reléguer le fait dont le discours est le thème, mais la trace d'un discours dont l'on doit se souvenir, que l'on doit réentendre, puisqu'il est à nouveau donné à lire à celui même qui peut-être en a déjà été récepteur, ou un créateur auxiliaire. Si la dédicace, comme celles qui s'entrecroisent dans les pages du *Chat noir* entre Allais, Sainte-Croix, Bloy, Salis, Verlaine, peut aussi faire référence à une source commune qui relierait les textes entre eux, elle insiste également sur l'individualité du locuteur-journaliste face à un fait similaire, sous-entendant une multiplicité de versions possibles à partir d'une actualité pourtant semblable. La création littéraire se tiendrait alors dans ces dédoublements, et ces retardements du discours de presse.

Prenons un exemple chez Jean Lorrain. En effet ce dernier, contrairement à Maupassant, place presque systématiquement des dédicaces en tête de ses textes dès leur publication dans le journal. On peut supposer que la dédicace est une pratique sur laquelle les journaux ont des politiques variées, et que *Le Gaulois* n'encourageait pas autant les dédicaces que par exemple *L'Écho de Paris*, où Lorrain publie la plupart de ses contes avant d'intégrer *Le Journal*. Si l'on se penche sur une publication en particulier, celle du 30 mai 1892, soit environ un an

avant la publication du recueil *Buveurs d'âmes*, on remarque une chronique intitulée « Narcissa », ornée d'abord d'une épigraphe de Henri de Régnier, puis d'une dédicace : « Pour Rémy de Gourmont »¹⁷¹. Dès le paratexte, deux figures associées au symbolisme et à la revue du *Mercur de France* apparaissent. Or il y a un lien direct, explicite, entre le nom de la dédicace et le contenu du texte qui suit, puisque ce nom apparaît à nouveau, d'abord à travers les initiales « R.G. » puis par le nom complet : « dont la critique inspirait à Gourmont »¹⁷². Il est fait référence dans le texte à un article précédemment publié par Gourmont dans la *Revue de Jeunes*. Cet article initie, selon les dires du locuteur du texte de Lorrain, les réflexions qui se développent ensuite. Gourmont est donc co-créateur d'un nouveau texte, puisque la réception du texte précédent par le locuteur du texte de Lorrain initie des sensations qui donnent prétexte au nouveau discours (« et je sentais monter en moi une curiosité folle »¹⁷³). L'article de Gourmont, lu et consommé par les lecteurs de la *Revue de Jeunes*, peut-être ignoré par les lecteurs de *L'Écho de Paris*, réapparaît de manière directe d'abord (citation entre guillemets) et indirecte ensuite (reformulations) au sein du texte de Lorrain. Il s'agit d'une critique élogieuse d'une exposition de Jeanne Jacquemin, que le locuteur du texte de Lorrain dit être allé voir après avoir lu le texte de Gourmont. Ce texte est plus complexe qu'il n'y paraît, puisqu'une myriade de discours s'y réfracte : discours de Gourmont sur l'exposition, discours d'un ami-peintre de Jacquemin sur la « peintresse », discours de Lorrain sur ces discours, discours de Régnier que Lorrain associe à l'œuvre de Jacquemin, discours de Baudelaire à travers une citation, discours de Racine.

Le caractère éphémère d'abord de l'exposition, et peut-être ignoré par le public, est annulé par son dédoublement à travers d'abord la description qu'en a fait Gourmont, ensuite celle qu'en fait Lorrain. Elle est donc prolongée dans le futur. Elle est également prolongée dans le passé, par des associations avec les vers de Baudelaire et de Racine. L'œuvre de Jacquemin a donc des répercussions chronologiques, qui initient des discours variés, et qui lui donnent de l'ampleur. De même, le discours de presse de Gourmont est dédoublé par ce qu'en rapporte Lorrain. Plus intéressant encore, il est sous-entendu que le discours du locuteur de « Narcissa » n'aurait pu exister sans celui de Gourmont d'abord, sans l'exposition de Jacquemin ensuite. La réflexion sur le temps est encore poussée par la réaction même du

¹⁷¹ in *L'Écho de Paris*, 9e année, N°2933, 30 mai 1892, p.1

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Id.*

locuteur face aux œuvres de Jacquemin, d'abord négative (« *je ne sais quel indéfinissable malaise, fait à la fois de déception et de pitié* ») puis progressivement positive et de plus en plus volubile (« *et voilà que de la monotonie de ces pastels [...] se dégageait et me pénétrait peu à peu une délicieuse impression d'angoisse et de pitié, puis un grand calme consolateur* »). Il semble donc que l'œuvre de Jacquemin soit une œuvre qui a besoin de temps pour faire son effet, ne peut être rapidement consommée mais doit être appréciée de manière immobile et contemplative (le mouvement de la rue s'oppose d'ailleurs à cette contemplation : « *dans la banalité de cette boutique transformée en galerie avec, à la devanture, le mouvement affairé de la rue, s'aggravant parfois de la halte indifférente, à peine curieuse, d'un passant, je m'arrêtais, figé* »).¹⁷⁴ Il est même nécessaire au locuteur de Lorrain, pour ne pas s'arrêter à la déception première et se laisser entraîné par le mouvement indifférent des passants loin de l'exposition, de croire à la critique élogieuse de Gourmont, de tenter d'en comprendre la motivation. Sans le discours de Gourmont, le locuteur de « Narcissa » ne serait pas resté suffisamment longtemps devant les dessins de Jacquemin. Et de même, sans l'article de Lorrain, le texte de Gourmont aurait peut-être été oublié. Le discours de presse comme l'exposition d'art sont donc menacés de disparition et de péremption s'ils n'existent pas de discours qui les reprenne, les évoque, les décrive, et initie une nouvelle relecture ou une contemplation renouvelée.

L'article de Lorrain s'achève sur une interrogation et le mot « *énigme* ». Le mouvement de relecture et de réflexion initiée par le locuteur n'est donc pas achevé, et lui répondent, effectuant une boucle parfaite avec l'épigraphe du début, des vers de Régnier. Se répondant, se questionnant, les journalistes-écrivains permettraient donc à l'œuvre éphémère, menacée d'indifférence et de péremption, de se prolonger à l'infini. Cependant, la boucle qu'effectue le texte de Lorrain sous-entend un enfermement du discours lui-même : la réflexion du locuteur de Lorrain sur l'œuvre de Jacquemin n'atteint jamais l'énigme de cette œuvre, elle ne peut s'y substituer. De même, il est suggéré que chaque pastel est le même visage, celui de Jacquemin, comme si les différents énonciateurs des discours évoqués (discours pictural, critiques de presse, poèmes) ne pouvaient finalement parler que d'eux-mêmes. Le dialogue direct n'existe d'ailleurs pas dans ces jeux de référence : Gourmont parle à Lorrain par pages de périodiques interposées, Lorrain à Gourmont de la même manière, Jacquemin parle à Lorrain par l'entremise d'un ami-peintre, Régnier de même parle à Lorrain par poèmes. Pour reprendre le

¹⁷⁴ *Id.*

personnage même de Narcisse dont il est question, l'image du miroir est omniprésente dans le texte : sur les œuvres de Jacquemin se reflète le visage de l'artiste, sur le texte de Gourmont se reflètent les pastels de Jacquemin (l'encre du texte de Gourmont est « *moirée et verte* » comme les pastels qui sont « *baignée dans je ne sais quelle luminosité verdâtre* »), sur le texte de Lorrain se reflètent le texte de Gourmont et les pastels, sur les vers de Régnier se reflètent les pastels. Si les œuvres, en se reflétant ainsi, permettent de se réfracter à l'infini, il est aussi suggéré que chacune n'est que le reflet de l'autre, donc une image qui n'est pas l'œuvre elle-même, comme le reflet de Narcisse n'est pas Narcisse lui-même (la confusion d'ailleurs que ce dernier fait entre lui-même, son reflet et la notion d'altérité est au cœur de la signification du mythe).

Osons même aller encore plus loin, puisqu'il est amusant de remarquer que ce texte de Lorrain est publié dans un journal dont le titre évoque le mythe de Narcisse : en effet, un personnage étroitement lié à Narcisse est la nymphe Écho, amoureuse de Narcisse, privée de sa propre voix, et condamnée à répéter les paroles de son amant indifférent. Or, le titre du journal *L'Écho de Paris* sous-entendrait que les nouvelles reléguées dans ses pages sont une répétition dépersonnalisée des réalités parisiennes ; il en permet la diffusion mais ne ferait qu'accentuer la solitude et la disparition de ceux qui les relèguent (Écho n'a plus de voix propre et disparaît matériellement dans le mythe car devient pour finir un simple écho). Les jeux de référentialité chez Lorrain semblent offrir une alternative à cette désintégration de l'identité du journaliste, et à la notion d'article comme simple écho dupliqué du fait qu'il relate, puisque Gourmont et Jacquemin réapparaissent dans leur singularité alors même qu'ils paraissaient d'abord voués à disparaître (exposition éphémère, article consommé). La dédicace à Gourmont initie d'ailleurs encore un reflet : en offrant son texte à Gourmont sous les yeux des lecteurs du périodique, Lorrain lui renvoie son propre texte (antérieur à celui de « Narcissa »), mais sous-entend que dans le transfert, dans le jeu des reflets, une chose peut-être s'est ajoutée à l'œuvre de Jacquemin, à la manière dont elle a été décrite par Gourmont, et que peut-être ce discours de discours (discours de Gourmont qui rapportait déjà le discours de Jacquemin et que le locuteur de « Narcissa » rapporte ensuite aux lecteurs de *L'Écho de Paris*) initiera un nouveau discours de Gourmont, inspiré à son tour par la critique jumelle de son confrère. Ainsi, même si les espaces du journal entraînent un éclatement des espaces matriciels ou auxiliaires des salons, il y existe toujours une sociabilité créatrice à la fois de noms sur des pages et de personnes charnelles se rencontrant dans l'ombre, dans des lieux

autonomes qui ne sont pas seulement voués à la production d'articles mais à un au-delà du discours de journal, qui lui échappe d'une certaine manière en le détournant, le temporisant, le multipliant, jusqu'à faire œuvre. Le chroniqueur Lorrain, pour écrire son article, s'immobilise longtemps devant les pastels, va relire un article antérieur (il est même suggéré qu'il le relit plusieurs fois), discute avec un peintre et Jacquemin elle-même, s'inspire de vers contemporains (Régnier), de vers légèrement antérieurs (Baudelaire) et de vers anciens (Racine). Il y a donc élargissement du temps d'écriture par les sociabilités réelles (dialogues directs) et les sociabilités de pages (dialogues par textes interposés).

Certaines revues ont un enracinement dans des lieux concrets qui symbolisent cet entre-soi du journal, que ce soit le *Mercur*e et ses bureaux-salons, ou le *Chat noir* et son cabaret. Dans ce dernier notamment, le lieu d'écriture existe au sein d'un lieu public, à la fois exposé et caché aux yeux des clients, comme le rappelle Bénédicte Didier : « *Le cabaret tenait lieu bien sûr de salle de rédaction - L'Institut - un lieu ambivalent à la fois ouvert et fermé au public, un monde autarcique paradoxalement mis en scène par l'architecture même du lieu.* »¹⁷⁵ La représentation même de l'activité du journaliste inclut les lecteurs-clients dans un espace qui noue d'abord une relation plus directe entre l'émetteur du discours et son récepteur que celle entre un lecteur de journal et le locuteur-journaliste, qui concrétise le lieu nébuleux de la page de journal, qui étire le temps de réception et le temps d'émission et concurrence donc un rapport de consommation immédiate de la parole littéraire, émise d'abord peut-être à l'occasion d'une beuverie à un coin de table, discutée en groupe dans la salle de rédaction, représentée pour le public, répétée et modifiée au sein de la page de journal, pour revenir parfois ensuite, sous une autre forme, dans l'espace du cabaret, et passer aussi, comme ce sera le cas d'Allais, de Salis, de Sainte-Croix, dans l'espace du livre. Le simple fait que certains textes soit d'abord présentés au public à travers les monologues de Coquelin-Cadet, ou représentés comme ayant cette vocation *a posteriori* (les *Cent Contes secs* de Sainte-Croix), inscrit à la fois la figure de l'écrivain-journaliste dans un espace plus démocratique, et sous-entend d'autre part que la valeur de ces textes dépend de leur capacité à échapper au simple espace du journal ou au simple espace du recueil. On pense d'ailleurs à l'idéal du « Livre » de Mallarmé, qui comme le rappelle Pascal Durand ne serait ni tout à fait livre, ni tout à fait journal :

¹⁷⁵ Bénédicte DIDIER, « Le *Chat noir* ou l'expérience inédite d'un journal de cabaret », in *Vie de bohème et petite presse du XIXe siècle : sociabilité littéraire ou sociabilité journalistique ?*, op. cit., p.267

Grande annonce est ainsi faite à la littérature d'un « Livre » non seulement propice à « l'œuvre exceptionnelle », prolongement matériel, typographique des opérations verbales dont celle-ci est le produit, mais également d'installer, entre « Littérature » et « universel *reportage* », une frontière infranchissable. Frontière paradoxale, pour le moins, puisqu'elle serait le fait d'une hybridation du livre et du journal, les renvoyant tous deux à la banalité de leur forme standard.¹⁷⁶

Les dédicaces de notre corpus ne font pas seulement référence aux sociabilités cristallisées autour des revues, mais également à celles qu'inaugurent les grands quotidiens. Ainsi, Villiers dédie « L'Inquiéteur » des *Histoires insolites* à René d'Hubert, directeur du *Gil Blas* à partir de 1886, et « Sagacité d'Aspasie » à Francis Magnard, l'un des trois gérants du *Figaro*, Sainte-Croix dédie « Les Prospectus de Plantureau »¹⁷⁷ à Aurélien Scholl, le directeur de *L'Écho de Paris*, tandis que Renard lui dédie « L'Orang »¹⁷⁸, Maizeroy « Les Nounous »¹⁷⁹ et « Lilie Lala »¹⁸⁰, et Octave Mirbeau « Le Crapaud »¹⁸¹. Tous les auteurs de notre corpus ont en effet gravité entre ces quatre journaux : *Le Gaulois*, le *Gil Blas*, *L'Écho de Paris* et le *Journal*. Les références à ces quotidiens au sein des dédicaces peuvent apparaître directement, comme nous venons de le voir, par la mention du directeur du journal, ou de manière indirecte à travers des noms qui évoquent des journalistes partageant les colonnes voisines de celle des écrivains. À la sociabilité des revues s'entrecroise et fait concurrence la nébuleuse plus vaste des grands quotidiens, qui implique un statut plus anonyme, et finalement plus solitaire, de l'écrivain-journaliste. En effet, quand bien même les figures des directeurs de journaux peuvent être interprétées comme partageant certains traits avec les êtres tutélaires qui régissent les salons, leur relation aux écrivains-journalistes ne sont pas tout à fait de même nature. Il n'est pas forcément possible par exemple, en faisant référence aux représentations créées par les discours de presse, de mettre en lumière une sociabilité fixe réunie autour de ces directeurs, autre que celle, fondamentalement trouble, du journal lui-même. Ils incarnent l'espace du discours de presse, et des sociabilités qui surgissent d'abord à travers les pages du

¹⁷⁶ Pascal DURAND, « Stéphane Mallarmé », in *La Civilisation du journal, op.cit.*, p.1249

¹⁷⁷ in *Cent contes secs*, Paris, Paul Ollendorff, 1894

¹⁷⁸ in *Coquecigrues*, Paris, Paul Ollendorff, 1893

¹⁷⁹ in *Petites femmes*, Paris, L. Frinzine et Cie, 1885

¹⁸⁰ in *Coups de coeur*, Paris, Victor-Havard, 1889

¹⁸¹ in *Lettres de ma chaumière*, Paris, A. Laurent, 1886

journal. Leur dédicacer une œuvre crée ainsi un lien complexe entre le texte de fiction, paru en recueil, et son jumeau, né avant lui, paru dans la presse.

Ce type de dédicace crée un lien presque matriciel entre le journal et le recueil, tout en symbolisant aussi, nous y reviendrons, une émancipation paradoxale du texte de fiction vis-à-vis à la fois de la page de journal et de la hiérarchie professionnelle qu'incarne le directeur de journal : en effet, inutile de dédier un texte au directeur quand ce texte existe dans les pages mêmes du journal qu'il dirige (sa figure tutélaire règne sur l'espace même qui accueille le discours de presse, et son nom se trouve en haut de la première page) ; lui dédier un texte n'est possible qu'à partir du moment où le texte s'est extrait de l'espace du journal, comme le souvenir d'une relation révolue, tout au moins dans le cas du texte publié, entre l'écrivain-journaliste et la sociabilité du grand quotidien. La dédicace de Villiers à Francis Magnard est de ce point de vue-là particulièrement signifiante puisqu'elle évoque les questions liées au mécénat dont parlait déjà Furetière : en effet, dans l'édition de la Pléiade dirigée par Pierre-Georges Castex et Allan Raitt, il est très justement remarqué que le nom de Magnard devrait être précédé de « M. » et que ce gérant ayant refusé et critiqué plusieurs textes que Villiers voulait voir paraître dans *Le Figaro*, on peut supposer une possible forme de moquerie dans cette omission de marque de politesse par l'auteur.

2.4. Sociabilités intertextuelles autour du monde de l'édition

Pour faire écho à notre remarque sur la très grande rareté de dédicaces au directeur au sein même du journal (cela est différent pour les revues, car dans la revue du *Chat noir* par exemple on voit beaucoup de dédicaces à Salis), on trouve très peu de dédicaces à l'éditeur dans les contes et nouvelles de notre corpus. En réalité, un seul auteur dédie un texte à son éditeur, Camille de Sainte-Croix au début de son texte « Émotions »¹⁸², en plaçant le nom de l'éditeur des *Cent contes secs*, Paul Ollendorff. Si l'éditeur n'est pas un mécène à proprement parler, il est bien une figure qui fait symboliquement entrer le texte, souvent issu du périodique, dans l'espace du livre, et qui incarne non pas tant sa valeur littéraire, que sa valeur commerciale. Si sa relation avec l'auteur peut être variable, et s'il représente un premier lecteur du livre qui le valide avant les lecteurs réels, son nom et ce à quoi il réfère ne doit pas

¹⁸² in *Cent contes secs*, *op.cit.*

être abordé dans sa singularité, mais comme noyau d'un réseau de sociabilités qui gravitent autour de la maison d'édition, qu'il s'agisse des auteurs publiés par ce même éditeur, des revues qui peuvent être associées à cette maison et même fondées par l'éditeur lui-même (son inscription donc dans l'espace et les discours de presse), ou des salons (mondains et d'écrivains) auxquels il peut être attaché. Ainsi, si les dédicaces font rarement directement référence à l'éditeur, son nom se trouve toujours au début du livre, et surtout les noms des dédicataires l'évoquent plus ou moins, puisque certaines des personnes à qui sont dédiés les textes ont déjà été éditées auparavant, ou parfois en même temps, dans la même maison d'édition, voire la même collection, ce qui sous-entend une sociabilité d'édition que l'on pourrait appeler « intertextuelle », qui si elle a bien des enracinements dans la réalité (les auteurs se rencontrent chez l'éditeur ou ailleurs) existe avant tout aux yeux du public à travers les textes édités. Ces réseaux de sociabilité sont évidemment problématiques, puisqu'au fil des rééditions, leur référence permise par l'édition originale se voit irrémédiablement modifiée.

Les auteurs de notre corpus gravitent autour des mêmes éditeurs (à quelques rares exceptions : l'éditeur Laurent des *Lettres de ma chaumière* qui périclité trois mois après l'édition du recueil, l'éditeur Maurice de Brunhoff qui publie *L'Amour suprême* de Villiers, la Librairie indépendante de la Maison Quantin qui publie les *Histoires insolites*, ou la Librairie illustrée de Georges Decaux qui publie *Les Contes du Chat noir* de Salis) : ces éditeurs communs sont (1) Paul Ollendorff (*Celles qui passent* d'Ajalbert, *Les Soeurs Rondoli* de Maupassant, *Coquecigrues* de Renard, *Cent contes secs* de Sainte-Croix, *Le Roi au masque d'or* de Schwob), (2) la maison Calmann-Lévy (les deux recueils de France, *Histoires fin de siècle* de Ricard, *Contes cruels* de Villiers), (3) Alphonse Lemerre (*Les Yeux verts et les yeux bleus* de Hervieu, *Le Miroir des légendes* de Lazare, *Sourires pincés* de Renard) et (4) Victor Havard (les deux premiers recueils de Maupassant, *Les Malchanceux* de Maizeroy). Il convient également de citer l'éditeur Georges Charpentier, héritier de la fameuse Bibliothèque Charpentier de son père, qui édite notamment les trois recueils de Lorrain. Cet éditeur est d'autant plus important qu'il a également édité, en 1880, le recueil des *Soirées de Médan*, est étroitement lié aux naturalistes, a fondé *La Revue moderne*, tient un salon et organise des expositions de toiles impressionnistes dans une galerie associée à sa revue. Il montre donc que certaines figures d'éditeurs sont publiquement présentes dans les autres réseaux de sociabilité déjà cités, et que certaines maisons, à travers leurs collections et les auteurs édités,

symbolisent des affiliations plus ou moins grande à telle ou telle école littéraire, comme le remarque Élisabeth Parinet :

[Les éditions de la NRF] appartiennent [...] à cet ensemble de maisons d'édition dont le catalogue est construit autour d'affinités esthétiques précises au point que l'on pourra leur accoler le nom d'un mouvement littéraire : Lemerre et les Parnassiens, Vanier et les Décadents, le Mercure de France et le symbolisme, Georges Charpentier et le naturalisme...¹⁸³

Si certaines maisons réfèrent à des affinités esthétiques précises, elles suggèrent toutes une volonté d'inclure les œuvres de notre corpus dans des collections proprement littéraires. Elles peuvent être associées à un salon, à une revue, mais aussi aux écrivains eux-mêmes qui participent à leur fondation. Ainsi, la Librairie moderne qui édite les *Histoires insolites* de Villiers, filiale de la Maison Quantin, est fondée en 1886 par Paul Hervieu et Gustave de Malherbe. À ce dernier est dédié « La Céleste aventure » de Villiers. Malherbe a fondé par ailleurs en 1884 La Librairie de la Presse avec l'éditeur Laurent, celui-là même qui édite les *Lettres de ma chaumière* de Mirbeau en 1886 et dont le dernier regrette la chute financière, qui fait sombrer ses textes dans l'oubli. Malherbe fréquente d'ailleurs les cafés autour de son bureau où il rencontre régulièrement Villiers, avec lequel il se lie d'amitié, ce qui peut expliquer qu'en 1888 Villiers change d'éditeur pour ses *Histoires insolites*. Le lien par Malherbe entre Laurent et Hervieu peut aussi expliquer sans doute le choix de Mirbeau, associé à Hervieu par la revue des *Grimaces*, et ayant orchestré sa rencontre avec Maupassant, qui dédie d'ailleurs à Hervieu « Le Testament ». Mirbeau quant à lui dédie à Hervieu « La Mort du chien », et la même année Hervieu dédie à Mirbeau « Tom Bred et John Bred ».

La notion de collection est essentielle puisqu'elle est une stratégie éditoriale qui vise à fidéliser un lectorat plus large et à rassembler un panorama divers d'écrivains sous une même ligne directrice. Or, le recueil de nouvelles lui-même est déjà une collection, rassemblant des textes, apparus d'abord dans des supports divers, au sein d'un même espace. D'une certaine manière, l'espace de l'édition crée l'illusion d'une « sociabilité » entre des auteurs et des textes, sous le nouveau règne du Livre, qui n'a souvent pas de référence dans la réalité. C'est un geste à la fois commercial et littéraire, et le conflit potentiel de ces deux notions peut expliquer les discussions parfois houleuses des écrivains avec leurs éditeurs. D'un point de vue littéraire, si l'argument commercial domine la raison de tel rassemblement, ce dernier

¹⁸³ Élisabeth PARINET, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 107e Année, N°4, Éditeurs et écrivains aux XIXe et XXe siècles (octobre-décembre 2007), p.800

peut paraître arbitraire. Ainsi, il est toujours épineux de déterminer les liens entre les textes du recueil d'un point de vue herméneutique, alors même que leur rassemblement au sein d'un même espace est peut-être davantage lié à la volonté de l'éditeur qu'à celle de l'auteur. Cette question est essentielle dans le cas de tous nos auteurs, mais Jérémie Naïm la pose notamment concernant Maupassant. Ce dernier, très soucieux de la logique qui régent le rassemblement en recueils de ses textes (de nombreux textes parus dans les périodiques ne sont pas sélectionnés par exemple et ne paraissent jamais en recueils) place « La Bécasse » comme récit-cadre au début du recueil des *Contes de la bécasse*, en obéissant à cette nécessité de collection qu'impose l'espace du livre, alors même que les textes du recueil, tous parus d'abord dans des périodiques, n'avaient pas dans leur genèse le lien énonciatif que le contexte du château des Ravots et ses convives crée au sein du recueil :

« La Bécasse », tout en imitant le *Décameron* ou *L'Heptameron*, n'a pas besoin d'ouvrir à des représentations de parole. De fait, aucune des nouvelles qui la suivent – à l'exception d'une seule, « La Folle » [...] –, n'est rattachée à la cérémonie de la bécasse. Certaines sont racontées par des personnages, d'autres non; et quand elles le sont, c'est dans un lieu autre que le salon du baron des Ravots. Cette absence de la parole des personnages tient donc, et c'est le deuxième point, à la fonction très spécifique de « La Bécasse », qui consiste à justifier une collection hétérogène. La nouvelle liminaire remplace une préface potentielle. Elle est, au sens strict, purement livresque, en ceci qu'elle est pensée comme un discours spécifique au support-livre, dont l'initiative revenait peut-être autant à Maupassant qu'à ses éditeurs.¹⁸⁴

Nous reviendrons sur cette affirmation de Naïm, car quand bien même le texte de « La Bécasse » est associé *a posteriori* à d'autres textes dont l'énonciation a été pensée et envisagée d'abord hors du contexte qu'elle pose, par un cadre énonciatif supérieur qui les rassemblerait, sa présence au début du recueil influe nécessairement sur les niveaux énonciatifs des textes rassemblés, et transforme leurs jeux de référentialité au sein de l'espace du livre. Le choix de sa place comme cadre n'est sans doute pas uniquement éditorial, ou pour reprendre les termes de Naïm « livresque ». On peut comprendre cependant, grâce à la remarque de Naïm, qu'il y a bien au moment de l'édition création d'un nouveau réseau intertextuel, à travers le récit-cadre d'abord qui relie les textes entre eux, à travers celui de la

¹⁸⁴ Jérémie NAÏM, « Maupassant, du livre au journal. Pour une matérialité de la littérature », in *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol.8, N°2, 2017

collection éditoriale ensuite, réseau qui concurrence les réseaux antérieurs dans lesquels se sont inscrits les textes publiés d'abord dans le journal (sociabilités entre journalistes, liens entre le locuteur-chroniqueur et le lecteur modèle du journal), et les réseaux réels qui ont participé à leur génétique (liens intimes, liens au sein des salons). Cette concurrence des réseaux de sociabilité est essentielle à notre réflexion puisque les dédicaces y jouent un rôle clef. (1) Tout d'abord, alors même que la collection a pour vocation de rassembler des textes hétérogènes, les dédicaces qui accompagnent chaque texte accentuent cette hétérogénéité, puisqu'elles séparent chaque texte des autres, et insistent sur leur individualité au sein d'un espace qui éditorialement devrait en effacer les contours. (2) Ensuite, si les collections, en se présentant comme littéraires, tendent à abolir l'hybridité des textes, et si elles aspirent à résoudre la distinction entre discours de presse et discours littéraire en faisant entrer le texte de journal dans l'espace sacré de la fiction littéraire, les références des dédicaces parasitent cette unité esthétique, puisque comme nous l'avons vu évoquent aussi bien des sociabilités littéraires que des sociabilités mondaines et journalistiques. Pour rejoindre les réflexions de Naïm, il semble que les dédicaces suggèrent l'ambiguïté et les problèmes soulevés par l'unité éditoriale, et si elles sont des discours préfaciels comme Naïm analyse le récit-cadre de « La Bécasse », naissant avec le livre (puisque chez Maupassant aucune dédicace n'apparaît d'abord dans le texte de presse), ces discours séparent les textes les uns des autres alors même que le discours du locuteur du récit-cadre tend à les rassembler.

Les dédicaces questionnent donc cette notion de doubles que nous évoquions auparavant, puisque si le récit-cadre indique que le narrataire serait un double des destinataires diégétiques qui dans « La Bécasse » écoutent les récits, et que les énonciateurs diégétiques de « La Bécasse » (les conteurs-convives) seraient des doubles des narrateurs au sein de chaque nouvelle, la dédicace parasite cette unité : le dédicataire modèle n'est pas un double des destinataires diégétiques (il n'est pas inscrit dans le récit-cadre comme un convive du baron, et réfère à des espaces éclatés, et non une unité spatio-temporelle comme le château). Et de même le lecteur modèle de cette dédicace ne peut être un double des destinataires diégétiques du récit-cadre (les convives qui écoutent) puisque dans le récit-cadre les récits sont narrés pour tous de manière indifférenciée, et ne sont pas dédiés à un convive privilégié. En réalité, comme le montre Naïm, il y a déjà concurrence, si l'on fait un instant abstraction des dédicaces, entre l'unité que semble apporter le récit-cadre « La Bécasse » à la myriade des contes, et les structures énonciatives présentes au sein de chacun des textes. En effet, l'histoire

de Morin dans « Ce Cochon de Morin » n'est pas contée par un narrateur qui pourrait être assimilé à l'un des énonciateurs-convives du Baron, mais par un journaliste (Labarbe) à son ami (« je »), ce narrateur de la P1 pouvant lui être interprété comme un énonciateur-convive rapportant le récit de son ami aux auditeurs-convives (cette hypothèse n'est pas impossible, si l'on veut faire coïncider les niveaux énonciatifs que crée l'espace du recueil, et l'on pourrait imaginer que l'ami de Labarbe raconte aux chasseurs de « La Bécasse » l'histoire que lui a contée Labarbe). De même, le récit de « La Rempailleuse » est conté lors d'un autre dîner de chasseurs : « *C'était à la fin du dîner d'ouverture de chasse chez le marquis de Bertrans* »¹⁸⁵, et le conteur est un docteur invité désigné à la P3, comme si (reprenant le cadre que suggère « La Bécasse ») l'énonciateur-convive qui serait narrateur de ce conte (dans « La Rempailleuse », narrateur effacé uniquement présent par la P4) rapportait ensuite aux convives des Ravots un récit qui n'est pas le sien et qu'il aurait entendu lors de cet autre dîner.

On voit donc bien qu'en réalité, cette multiplication des cadres (dîner de chasseurs qui mène à un autre dîner de chasseurs, le récit conté voguant ainsi de bouche en bouche et de cadre en cadre) accentue la singularité de chaque conte, qui est conte d'un autre conte antérieur. Dans le journal, espace matriciel de ces contes, il y avait déjà pour certains des textes un cadre mondain, ou amical, qui faisait du récit un discours entendu par un premier public (l'histoire de Labarbe à son ami, le récit du docteur aux chasseurs, etc.), et rapporté ensuite aux lecteurs du journal. Dans le cas de « La Rempailleuse » par exemple, ce cadre légitime une parole qui, puisqu'elle a été donnée à entendre à un public mondain et modelée pour eux, apparaît également convenir au lecteur modèle du *Gaulois* (mondain). Or ces cadres présents dans le périodique, Maupassant ne les efface pas lors de la mise en recueil, alors même que leur effacement permettrait de les unir plus aisément sous l'égide du récit-cadre de « La Bécasse ». La dédicace accentue encore cette résistance des textes à l'unité que prétend leur donner l'espace du recueil, puisqu'elle distingue non seulement chaque texte des autres, mais elle exhibe de plus le statut écrit du texte, et non plus oralement conté (ce qui contredit le récit-cadre), car par exemple dans le cas de « La Rempailleuse » ce n'est pas un narrateur-convive qui dédie son récit à Léon Hennique (le dédicataire), mais l'auteur à un être qui n'est inscrit ni dans le cadre du texte (Hennique n'est pas un personnage présent au dîner du marquis de Bertrans) ni dans le cadre du recueil (Hennique n'est pas un convive du Baron). La dédicace n'est possible que si le texte est écrit, puisqu'aucun cadre représentant une

¹⁸⁵ Guy DE MAUPASSANT, « La Rempailleuse » [1882], in *Contes et nouvelles*, t. I, *op.cit.*, p.546

situation d'énonciation orale ne l'introduit, et qu'il faut que l'espace de la page existe pour qu'elle apparaisse. La dédicace est un élément de paratexte sur lequel le récit-cadre n'a aucune prise : on pourrait imaginer, si l'on faisait confiance au locuteur de « La Bécasse », que les narrateurs-convives de chaque récit ornent leur histoire d'un titre, et que le titre écrit ne contredirait pas totalement la représentation développée dans le récit-cadre, mais serait déjà discours d'un narrateur-convive ; on pourrait même faire fi de la multiplication des cadres, et croire que chaque narrateur des contes est un double d'un des convives des Ravots, puisque tous les contes commencent aux temps du passé (l'histoire aurait été entendue ou vécue avant le dîner des bécasses). Cependant, on ne peut prêter la dédicace à un narrateur-convive, car il serait très difficile d'imaginer un convive à un dîner commencer son récit en disant : « J'aimerais, avant de commencer, dédier l'histoire que je vais raconter à X », ou l'achever par cette phrase.

Si comme le suggère Naïm la place du récit-cadre en tête du recueil (et nous verrons que Maupassant est finalement l'un des rares auteurs de notre corpus à y avoir recours) est un choix qui peut être autant celui de l'auteur que celui des éditeurs, on peut considérer que la dédicace est un geste dont le choix revient avant tout à l'auteur. Si certaines dédicaces sont peut-être plus ou moins contraintes par le contexte éditorial (on pense à la dédicace de Villiers à Louis-Henry May, l'un des administrateurs de la Maison Quantin qui manifestait quelque impatience au sujet des retards de l'auteur, ou à celle de Sainte-Croix à Ollendorff), elles sont avant tout une requête de l'auteur qu'il propose à l'éditeur. Et si nous avons déjà suggéré que les dédicaces pouvaient concurrencer l'unité des sociabilités mondaines et des sociabilités de salons d'écrivain, elles concurrencent également l'unité des sociabilités éditoriales. En effet, les références intertextuelles que suggèrent certaines dédicaces abolissent les frontières entre les maisons d'édition : Hervieu et Mirbeau par exemple, qui publient respectivement la même année un recueil de nouvelles dans deux maisons d'édition différentes, l'une reconnue déjà et étroitement associée aux Parnassiens (Lemerre), l'autre relativement obscure et vouée à disparaître (Laurent), s'échangent au sein de l'espace de leur livre des dédicaces qui les relient. Certains, questionnant la distinction entre l'espace éditorial et l'espace de presse, nouent très étroitement leur recueil, à travers la dédicace, à ses origines journalistiques : on pense à Salis et le *Chat noir*, à Renard et le *Mercure*, ou encore à Maupassant et ses dédicaces à des journalistes du *Gil Blas* et du *Gaulois*. Ces références suggèrent que l'espace éditorial, qui permet symboliquement à l'auteur de s'affranchir de l'espace de presse d'une part et des

sociabilités des salons d'autre part puisque son nom existe enfin au sein de l'espace-livre comme celui d'un auteur individuel, figure unifiant la myriade de textes d'abord éparpillés, cet espace donc ne peut suffire au texte littéraire à la fin du XIXe siècle, puisque même au sein de cet espace symboliquement indépendant tous les autres espaces s'y réfractent, selon des jeux référentiels complexes et qui ne sont pas interprétables, nous le verrons, comme étant seulement contraints.

2.5. Sociabilités liminaires

Certaines dédicaces font référence à des sociabilités plus instables (dans leur interprétation) en comparaison de celles déjà évoquées, parce que le dédicataire a une place liminaire, à un degré plus ou moins grand, au sein de ces sociabilités (les sociabilités essentiellement privées bénéficieraient d'un certain masquage qui les écarte des réseaux publics). Ces dédicaces apparaîtraient donc, même aux yeux des lecteurs contemporains, comme plus mystérieuses que les autres. Cette liminarité entraîne une opacité de leur référentialité.

L'instabilité de ces types de sociabilités est par exemple celle d'Oscar Wilde à qui Lorrain dédie un texte de *Sensations et souvenirs*. Nous avons déjà évoqué la nouvelle « Lanterne magique », dédiée d'abord à Wilde en 1891 quand publiée dans un journal, et dont la dédicace est ensuite modifiée quand le texte paraît en recueil en 1900. Thibaut d'Anthonay interprète ce changement comme motivé par la peur de Lorrain, après le procès de Wilde et sa condamnation, de se voir lié trop intimement par le public à l'auteur anglais. Or, quand paraît *Sensations et souvenirs* en 1895, c'est l'année même du début du procès, et l'on peut imaginer que Lorrain ignorait le sort de Wilde quand il place la dédicace, et que celle-ci a été envisagée avant le procès. Wilde était mêlé de manière liminaire aux sociabilités des salons français, et il a bien rencontré Lorrain. Son nom dans une dédicace, pour les lecteurs contemporains, pouvait aussi bien être interprété comme un hommage que comme la trace d'un lien mondain, ou d'un lien intime. Quel que soit le lien que Lorrain voulait effacer, les trois étant sans doute jugés dangereux dans le contexte du procès, la dédicace devait disparaître, à cause de la trop grande instabilité de son interprétation. Il est probable que le lien réel entre les deux auteurs ait été un lien d'admiration esthétique d'abord (Wilde était curieux du travail fourni par

Lorrain sur le personnage de Salomé, à qui il consacre par la suite une pièce), un lien de circonstance ensuite, puisque les deux hommes se sont bien rencontrés. Cependant, Lorrain avait aussi des liens réels avec les sociabilités homosexuelles, et le risque que ces sociabilités-là, plus ou moins masquées dans le cas de Lorrain, totalement dévoilées et publicisées dans le cas de Wilde, soient interprétées par les lecteurs contemporains comme étant celles qui réuniraient le dédicateur à son dédicataire était sans doute trop grand pour lui. Nous avons déjà évoqué avec Baudelaire et Verlaine les jeux ambigus, notamment sur le thème de la sexualité, auxquels peuvent se prêter certaines dédicaces. Ces auteurs jouent à plus ou moins grande échelle sur l'instabilité référentielle de ces dernières : Baudelaire n'a sans doute pas eu de liaison réelle avec Gautier, mais s'amuse à le suggérer dans sa dédicace, tandis que Verlaine en a bien eu une avec Rimbaud, mais associe la dédicace à son véritable amant à une dédicace à un non-amant, Huysmans, en laissant planer le doute sur le degré d'intimité qui le lie à des dédicataires associés, par jeu ou par réelles affinités, à des pratiques homosexuelles. Les craintes de Lorrain quant aux conséquences de l'instabilité référentielle de sa dédicace à Wilde, qui suivent le procès, et qui ont eu beaucoup d'échos en Angleterre (on pense par exemple au fait que E.M. Forster n'a pas voulu que son roman *Maurice* soit publié de son vivant), sont loins d'être aussi fortes en France avant 1895, puisque Lorrain ne considérait pas risqué en 1891 et dans son recueil *Sensations et souvenirs* de dédier une nouvelle à Wilde, que Verlaine pouvait se permettre de jouer sur des références à la sodomie, ou même que Flaubert pouvait dédier ses œuvres à des personnalités avec lesquelles il avait sans doute des liens qui n'étaient pas seulement amicaux, malgré ce que la critique a longtemps prétendu, comme Alfred le Poittevin. Après le procès de Wilde, un auteur comme Proust se gardera bien de laisser deviner que certains de ses dédicataires étaient peut-être ses amants (notamment Willie Heath, le dédicataire des *Plaisirs et des jours*, dont nous reparlerons en conclusion), puisque les sociabilités homosexuelles, farouchement masquées dans des contextes qui les déclarent inégales, pouvaient après Wilde devenir brutalement, et souvent tragiquement, publiques. Or cette publicité, loin d'être favorable à l'œuvre, pouvait, à l'image du destin de Wilde, lui porter préjudice au regard du public.

On peut également classer parmi les dédicataires liminaires les Oudinot auxquels Maupassant dédie deux, voire trois, de ses textes : il est en effet suspecté que Maupassant avait une liaison avec la soeur de Camille Oudinot (à qui est dédié « Le Parapluie »¹⁸⁶, « Ce

¹⁸⁶ in *Les Soeurs Rondoli*, Paris, Paul Ollendorff, 1884

Cochon de Morin » étant sans doute dédié au père, selon les hypothèses de Forestier), et qu'elle serait peut-être la mystérieuse dédicataire de « Miss Harriet » (« À Madame... »). Mlle Oudinot, devenue Hermine Lecomte du Nouÿ, était mariée, habitait non loin de Maupassant à Étretat, et est peut-être aussi la destinataire anonyme du prologue initial du texte « Les Sabots », qui quand il est d'abord publié dans le *Gil Blas* est adressé à une femme mariée qui rend le locuteur jaloux¹⁸⁷. Il est intéressant d'ailleurs de remarquer que, comme dans le cas de la dédicace de « La Lanterne magique » à Wilde par Lorrain, le dédicace change du journal au recueil, puisque dans *Contes de la bécasse* « Les Sabots » est dédiée à Léon Fontaine. La raison de ce changement est peut-être la même que pour Lorrain : bien qu'anonyme, il aurait été possible d'identifier la dédicataire du texte original, et de discerner les traits de cette femme mariée. Il est difficile de déterminer jusqu'à quel point l'amitié des Oudinot avec Maupassant était publicisée, mais il ne fait aucune doute que les dédicaces qui leur font référence sont plus difficilement interprétables (même pour les lecteurs contemporains) que d'autres. C'est aussi le cas des dédicaces à ses amis canotiers, tels que Léon Fontaine ou Louis le Poittevin. D'autres dédicataires, par leur désignation, sont plus clairement présentés comme intimes, ce qui oriente l'interprétation du geste dédicatoire et réduit son instabilité. Ainsi, Lorrain dédie « Les Niais de Malhanôt »¹⁸⁸ à sa mère (« À ma mère »), Renard dédie « Sourires pincés » à « l'ami Buchotte ». Ces formulations plus intimes sont cependant très rares.

Il nous faut encore accorder une place à des sociabilités liminaires qui se forment à l'occasion de la publication du recueil, puisqu'un recueil en particulier y fait par ses dédicaces abondamment référence. En effet, dans les *Nouveaux Contes cruels* de Villiers, quatre dédicaces (et cela aurait dû être cinq, mais les éditeurs n'ont pas respecté le vœu de l'auteur de mettre une dédicace à Albert Goeëthals au début du « Chant du coq ») font référence à des personnalités belges ayant accompagné et soutenu Villiers lors d'un cycle de conférences en Belgique à partir des textes qui forment ensuite le recueil. La liminarité des noms évoqués par rapport aux sociabilités françaises, ceux d'Édouard Nieter, d'Edmond Deman, de Jules Destrée et d'Octave Maus, indique un déplacement du locuteur-dédicateur par rapport aux sociabilités qu'évoquaient précédemment ses autres recueils. Ces dédicaces, qui n'étaient pas celles initialement prévues pour le recueil, font référence à des rencontres d'occasion, ayant

¹⁸⁷ Voir *Gil Blas*, 5e année, N°1160, 21 janvier 1883, p.1

¹⁸⁸ in *Sensations et souvenirs*, *op.cit.*

bien eu lieu (Nieter a conduit Villiers dans son parcours de conférences, Deman l'a hébergé chez lui à Bruxelles), et qui dessinent un espace de sociabilité inédit, que peut-être Villiers voulait voir comme une alternative pleine d'espoir, à la fin de sa carrière d'écrivain et de sa vie. Ces sociabilités se forment après l'écriture des textes, lorsqu'ils sont mis en voix auprès d'un public étranger, et les hommes qu'elles impliquent ont noué avec Villiers une relation à la fois d'auxiliaires, d'auditeurs, peut-être de correcteurs (lui suggérant des idées qui ont pu mener à certaines modifications des textes, au-delà de leurs dédicaces originelles). Si une conférence ne peut être analysée comme étant exactement de même nature qu'un moment dans un salon mondain où l'on récite son texte, une occasion dans un salon d'écrivains où on le dit et en discute, ou encore d'une représentation théâtrale comme il en existait de nombreuses au Chat Noir, ces mois qui ont précédé la publication du recueil permettent à Villiers de devenir véritablement conteur, lisant et discutant de ses textes en exclusivité devant des lecteurs réels, sans qu'il soit nécessaire que les êtres auxiliaires qui l'ont soutenu dans cette entreprise appartiennent aux réseaux de sociabilité français que nous avons cités, et dont tous les auteurs de notre corpus peinent, les dédicaces le témoignent, à s'extraire. Nous en reparlerons, mais les dédicaces de Villiers sont d'ailleurs plus variées que les autres, et cela dans les quatre recueils à l'étude. En effet, il semble qu'il explore toutes les modalités possibles de la dédicace, puisqu'on trouve dans ses textes d'autres exemples de sociabilité liminaire qui reflètent un *ethos* de dédicateur sinon instable, du moins très mouvant, dont la place au sein des labyrinthes complexes des sociabilités évoquées dans nos catégories précédentes est aussi bien éparpillée que parfois contradictoire. Il dédie par exemple « L'Annonciateur »¹⁸⁹ au Marquis de Salisbury, qui est en quelque sorte pour Villiers un anti-mécène, puisqu'il lui refusa plusieurs fois une aide financière. À Madame la Baronne de la Salle, il dédie « Maryelle »¹⁹⁰, et cette dédicataire semble, selon les analyses de l'édition de la Pléiade, être liée à Villiers par son mari chez qui il est allé très rarement dîner. Il va même jusqu'à dédier « L'Inconnue »¹⁹¹ justement à une inconnue, la Comtesse de Laclos. Enfin, il dédie de manière surprenante « Le Navigateur sauvage »¹⁹² à Émile Bergerat, qui a épousé la

¹⁸⁹ in *Contes cruels*, *op. cit.*

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² in *Histoires insolites*, Paris, Librairie Moderne, 1888

femme avec qui Villiers avait lui-même failli se marier en 1867, Estelle Gautier, la fille de l'écrivain.

Il nous faut cependant remarquer que tout dédicataire peut avoir un positionnement dans les différents champs sociaux décrits potentiellement instable. Il peut être difficile de déterminer à quel champ tel dédicataire fait référence : quand Renard dédie un texte à Rachilde par exemple, fait-il référence à sa position dans le champ mondain, celui de son salon, celui des journaux, celui des revues ou celui du monde de l'édition ? Il est probable qu'il s'agisse de tous les champs à la fois. De plus, un dédicataire peut avoir une certaine stabilité référentielle pour les lecteurs contemporains qui disparaît pour un lecteur moderne : Mallarmé par exemple peut être clairement positionné à l'époque contemporaine de la dédicace comme un poète tenant salon, comme un rédacteur de revues et de quotidiens, aussi bien que comme un poète, alors que son positionnement pour un lecteur moderne peut être plus essentiellement lié à ses œuvres poétiques, rendant ainsi le lien entre lui et son dédicateur (Villiers) plus opaque. Il faudra nous pencher plus avant sur cette instabilité potentielle, et interroger jusqu'à quel point elle est programmée par la dédicace elle-même. En effet, certains dédicateurs peuvent volontairement jouer sur cette instabilité (on pense à la mystérieuse dédicace de « Miss Harriet » par exemple).

3. Typologie formelle des textes

Il va sans dire que les textes de notre corpus témoignent d'une période de grande hybridité formelle. Quand bien même présentés, par la culture du recueil de contes qui se développe abondamment à la fin du siècle chez les éditeurs, comme ayant *a priori* une forme semblable, et appartenant donc à un seul et même genre littéraire, un examen plus attentif à la fois de leur forme finie au sein du livre édité et des formes antérieures dont la plupart des textes sont issus montre que cette uniformité apparente est illusoire. L'étude des phases génétiques qui mènent au texte édité en recueil permet de remarquer une grande malléabilité des textes, à la fois due aux différents espaces où s'exerce le travail d'écriture et de remaniement des auteurs, et à cette communauté discursive au sein de laquelle ils s'inscrivent, puisque l'hybridité est aussi celle de textes polyphoniques qui s'empruntent les uns aux autres, par des jeux d'échos, de

référentialité, voire même de plagiat, certains éléments formels et thématiques. Pour ne donner qu'un exemple, si l'on étudie les textes publiés dans le recueil *Sourires pincés* de Renard, on remarque assez vite que d'un point de vue formel, certains textes s'éloignent sensiblement du cadre rigide (en apparence) qu'exhibe par exemple à la même époque Maupassant dans ses recueils. En effet, si l'on se penche sur la section intitulée « Bruyères », dédiée à Jean Lorrain, on remarque des similarités saisissantes d'un point de vue formel entre les différents fragments qui constituent cette section, classés par des chiffres, et certains passages du *Journal* de Renard. La forme de ces sections évoquent bien davantage *Les Caractères* de La Bruyère qu'un conte. D'autre part, le fait que la section entière soit dédiée à Jean Lorrain soulève d'autres questionnements, sur lesquels nous reviendrons : ces pensées cherchent-elles aussi à évoquer la forme de billets envoyés à un ami, de lettres à un confrère glissées dans les pages d'un périodique, ou, si l'on s'intéresse au contenu même de chaque section, à des extraits de chroniques mondaines empruntant le style acide et parfois même persifleur de Lorrain-chroniqueur des « Pall-Mall » ?

Cet exemple permet de voir que le parcours des textes, dont l'édition, comme nous l'avons vu, n'a pas la fixité ou la stabilité à laquelle on pourrait d'abord s'attendre, influe sur leur forme de manière étonnante : né peut-être d'une page de journal intime, offert à un ami dans une lettre, publié dans une revue, lu à une assemblée dans un salon, retravaillé pour satisfaire les exigences éditoriales, le texte de recueil pose des questions formelles complexes. Le mot même de « conte » ne permet pas, si l'on s'intéresse à des textes en apparence plus uniformes tels que ceux de Maupassant, Mirbeau ou encore Maizeroy, d'offrir une définition satisfaisante d'un genre à part entière : le plus souvent issus de journaux qui imposent des règles formelles où la définition même d'un conte varie, les textes qui se revendiquent comme des contes peuvent aussi bien naître d'une chronique remaniée (c'est parfois le cas de Lorrain, ainsi que celui de Maupassant et de Mirbeau), d'un poème en prose (beaucoup des textes du *Chat noir* sont dans ce cas), d'une section du périodique dédiée aux blagues salaces et aux anecdotes largement inspirées de faits mondains (les textes issus du *Gil Blas* notamment), d'une novella découpée en partie au gré des numéros (certains textes de France par exemple), d'une série dont le titre oriente l'analyse même de sa forme (les « contes secs » de Sainte-Croix), etc. Il est d'autre part important de considérer la possibilité que le terme de « conte », qui qualifie six des recueils de notre corpus, soit davantage issu d'une exigence d'éditeurs que d'un choix esthétique : les textes des *Contes de la bécasse*, par exemple, n'étaient pas publiés

dans le *Gaulois* sous une section portant ce titre, à l'inverse des *Cent Contes secs* de Sainte-Croix qui étaient déjà décrits comme « contes » lors de leur première publication dans *La Lanterne*. On peut donc également s'interroger sur le sens à donner à des termes comme « histoires », présent dans les titres de trois de nos recueils, ou « lettres » qui qualifie le recueil de Mirbeau. Ont-ils des sens différents ? communs ? d'où sont-ils issus ? Ils peuvent être des étiquettes éditoriales aussi bien que des échos aux genres journalistiques, ou encore empruntés à des formes plus anciennes. En effet, nous le verrons, s'il est possible de voir évoquée chez Renard la forme du fragment ou du caractère, on trouve celle du conte de fée chez Lorrain et Schwob, du fabliau chez Maupassant, de la novella chez Villiers et France, de la caricature chez Bloy, autant de formes littéraires dont il nous faudra examiner les sources, aussi bien du côté de Perrault que de Marguerite de Navarre, de La Bruyère ou encore de Voltaire, Balzac, Merrimé ou Edgar Allan Poe.

La dédicace est liée aux questions formelles, puisqu'elle s'inscrit dans la forme au même titre que tous les autres éléments du paratexte. Dès la publication dans le périodique, elle interroge la relation du texte à la notion de littérarité, étant le signe de la nécessité de fixer une parole sur un support, afin de l'offrir. Nous avons vu d'autre part qu'elle renforce souvent l'hybridité des textes et résiste aux catégories imposées par l'espace éditorial. De manière étonnante, la plus grande marque formelle qui relie nos textes entre eux et pourraient potentiellement les unir au sein d'un genre commun est justement le fait que ces recueils contiennent tous une myriade de dédicaces, dont la forme même est relativement figée. Nous ferons cependant attention à ne pas considérer le récit bref dédié comme un genre littéraire à part entière, car ce serait comprendre de manière erronée la pratique de la dédicace d'abord, sa relation au texte ensuite, et la notion de genre littéraire enfin.

3.1. La lettre

La frontière est souvent poreuse entre le sujet parlant et ses représentations dans les textes de fiction de notre corpus. Le jeu est particulièrement évident dans des textes dont la forme évoque des formes d'écriture intime telles que la lettre et le journal. La dédicace, d'un point de vue formel, semble attachée davantage à la première qu'à la deuxième. Elle rappelle une propriété du discours épistolaire privé, qui est de n'avoir qu'un destinataire. Étant pourtant

représentation, puisqu'elle suppose une troisième entité qui lirait le nom du destinataire, tel que le facteur dans une relation épistolaire privée ou les lecteurs dans un recueil de lettres réels ou fictifs publié, elle serait l'indication d'un discours épistolaire manquant, ou caché, qui échappe au lecteur modèle. Genette rappelle la distinction entre dédicace d'œuvre et dédicace d'exemplaire, la deuxième étant justement d'ordre intime, puisqu'il s'agit d'un exemplaire envoyé au dédicataire avec une dédicace inédite. Or à l'époque de nos auteurs, la pratique de la dédicace d'exemplaire est essentiellement d'ordre épistolaire : on annonce une dédicace par lettres, on la demande même, et l'exemplaire dédicacé est envoyé par la poste, souvent accompagné d'une lettre. Le livre devient donc lui-même objet épistolaire, la dédicace sur la page de garde devient comme une adresse et le texte la lettre toute entière. Pour la dédicace d'œuvre, qui est celle qui nous occupe, tout lecteur reçoit cette lettre au dédicataire, qui n'est plus alors tout à fait lettre. Cette tension entre privé et public est présente dans les deux cas, la dédicace d'exemplaire comme la dédicace d'œuvre. Si l'exemplaire envoyé avec une dédicace est offert au dédicataire ami, confrère, etc., il n'est pas une lettre écrite spécialement pour lui, et le lecteur existe déjà au milieu de cette relation duale. Pire encore, un autre dédicataire (lui imprimé sur la page), voire même plusieurs dans le cas de nos recueils, concurrence l'intimité de l'envoi. Il en est de même pour le texte public donné à lire au lecteur : la dédicace lui suggère que le texte est aussi pour quelqu'un d'autre, comme le serait une lettre. Derrida évoque ce paradoxe à travers l'image de la carte postale, lettre fondamentalement ouverte à des regards extérieurs : « *tout texte ouvert est aussi offert comme la surface exhibée, non privée, d'une lettre ouverte, donc d'une carte postale* »¹⁹³.

Dans le cas de notre corpus en particulier, la dédicace évoque des sociabilités où les correspondances ont un rôle majeur. Ces correspondances ne sont pas toujours seulement privées, puisqu'elles se retrouvent parfois publiées dans les périodiques. Pour ne citer qu'un exemple, on peut examiner l'un des premiers articles écrit par Maupassant pour le *Gaulois*, intitulé « Gustave d'après ses lettres », qui suit son premier article paru près de quatre ans auparavant « Balzac d'après ses lettres »¹⁹⁴. Dans cet article, Maupassant se positionne en ami de Flaubert, ayant un accès privilégié à ses lettres alors qu'en cette année 1880 de sa mort aucune publication de sa correspondance n'existe encore (Maupassant s'en chargera lui-même

¹⁹³ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 63

¹⁹⁴ voir *Le Gaulois*, 12^{ème} année, N°359, 6 septembre 1880 p.1 et *La Nation*, numéro du 22 novembre 1876

quatre ans plus tard). Il cite donc des extraits de lettres inédites, tout en poursuivant une tradition qui veut que d'ordinaire, les correspondances privées d'écrivain ne peuvent être lues par le public qu'après décès. Si la lettre est publiée du vivant de l'auteur, par lui-même ou un pair, on suppose une stratégie qui excède son caractère purement privé, qu'il s'agisse d'une lettre d'abord privée et retravaillée afin d'être publiée, d'une lettre ouverte, discours adressé à un confrère journaliste ou écrivain au moyen de la P3 afin d'en rendre le lecteur témoin, ou encore de la forme du courrier qui se mêle de manière plus ou moins trouble à la forme de la chronique, lettre adressée par le journaliste aux lecteurs du périodique et catégorie dans laquelle on peut par exemple ranger les Pall-Mall de Lorrain. Un autre article de Maupassant, intitulé « Une réponse » et paru en 1881 dans *Le Gaulois*¹⁹⁵, est l'exemple d'une lettre ouverte qui prend à témoin le lecteur et où le destinataire n'est pas désigné à la P2 mais à la P3, afin que le caractère public de la conversation paraisse avec encore davantage d'évidence : il écrit ici en réponse à un article de Léon Chapron, et le journal devient une tribune où les journalistes s'interpellent de manière interposée, sous les yeux d'un lecteur-juge. Plus largement, la pratique de la dédicace dès l'article de journal, si le nom évoque une sociabilité entre journalistes ou écrivains (ou les deux), renvoie à cette pratique de la lettre ouverte, quand bien même le texte n'expliciterait pas un lien direct entre son thème et le nom du dédicataire. C'est le cas des nombreux articles dédiés de Lorrain dans *L'Écho de Paris*.

Si l'on examine la forme d'un recueil en particulier, *Les Lettres de ma chaumière*, qui exhibe avec évidence par son titre son lien à la forme épistolaire, on comprend que la lettre telle qu'elle est modulée dans les pages des périodiques et dans les recueils de l'époque a le même rôle que l'*ethos* du conteur développé par Maupassant dans certains de ses textes, et plus largement dans les récits de presse. Dans « La Rempailleuse » par exemple, l'histoire est rapportée par un locuteur qui se présente sous les traits d'un chroniqueur mondain, racontant un récit conté d'abord lors d'un dîner de chasseurs. Dans le texte original du premier récit des *Lettres de mon moulin* de Daudet, titre que reprend Mirbeau, et intitulé d'abord « La Diligence de Beaucaire », une correspondance fictive donne prétexte au récit de la première histoire. La forme de la lettre est clairement sensible dans ce texte, par la présence dès la première phrase de la P1 et de la P2, ainsi que du verbe « *réponds* » qui suppose une lettre

¹⁹⁵ voir *Le Gaulois*, Année 14, N°775, 27 octobre 1881, p.1

précédente : « *Ah oui ! je vous réponds qu'ils ont été étonné, les lapins...* »¹⁹⁶. L'exclamative pourrait laisser deviner un discours direct, ce qui supposerait que la forme du récit serait un dialogue, mais il manque les marques typographiques qu'implique le DD (guillemets ou tirets). La première phrase de la deuxième section confirme l'hypothèse de la lettre : « *C'est de là que je vous écris* »¹⁹⁷. Dans « Miss Harriet », si le narrateur homodiégétique semble un jumeau de celui du texte de Daudet, lui aussi dans une diligence, il manque les termes d'adresse de la P2 et P4 qui indiqueraient une lettre. Le principe reste cependant le même : une relation première lie un conteur à son public et précède la relation entre le narrateur et le narrataire, qu'il s'agisse d'une relation épistolaire ou d'une relation conversationnelle. On remarque de surcroît un autre phénomène, qui lie la forme de la lettre à celle de la chronique : la lettre bien souvent fait un lien entre la province et la ville, entre un locuteur retiré à la campagne et un lecteur parisien. Ainsi, on peut voir le parallèle avec certains textes de Renard : les « Mœurs des Philippe » sont les observations d'un locuteur parisien venu visiter des gens de province et racontant leurs mœurs à d'autres lecteurs parisiens. Cette dichotomie existait déjà chez Sand. Une nouvelle de Maupassant montre tout particulièrement cette mobilité de la forme de la lettre, proche aussi bien du récit conté que de la chronique : le texte « Les Bécasses »¹⁹⁸ apparaît comme une longue lettre à une amie parisienne, par un locuteur-chasseur qui réside dans sa maison de province en Normandie. Publié en 1885 dans le *Gil Blas*, il fait écho au recueil des *Contes de la bécasse* publié deux ans auparavant, et montre bien que le rôle du chroniqueur mondain, comme celui de l'épistolier, est d'un reporter dont le travail est fondé en premier lieu sur un discours adressé.

Dans *Les Lettres de mon moulin*, recueil publié pour la première fois en 1869, le récit-cadre introduit le narrateur comme un épistolier, la phrase du texte de périodique « *C'est de là que je vous écris* »¹⁹⁹ étant gardée à l'identique. La construction même de cette phrase est importante : si l'écrivain avait choisi de supprimer le pronom COI « *vous* », il aurait été possible d'interpréter le locuteur comme un double de l'écrivain retiré à la campagne pour

¹⁹⁶ Alphonse DAUDET, « La Diligence de Beaucaire », in *Le Figaro*, 15^{ème} année, N°290, p.1, 16 octobre 1868, p.1

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ in *Gil Blas*, 7^{ème} année, N°2163, 20 octobre 1885, p.1

¹⁹⁹ Alphonse DAUDET, « Installation », in *Lettres de mon moulin : impressions et souvenirs*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1869, p.9

écrire le recueil que le lecteur réel a entre les mains. De même si un CC avait été choisi, tel que « *pour vous* », l'adresse au narrataire, double du lecteur modèle, aurait pu être interprétée comme celle d'un narrateur à un destinataire représenté non pas comme unique (tel que l'est le destinataire d'une lettre), mais comme un groupe. L'expression « écrire à quelqu'un » ne peut que sous-entendre une lettre, ce qui pose la question de la nature même du recueil telle que semble la définir le récit-cadre. Le premier texte, qui est un avant-propos, se présente comme la retranscription d'un acte notarial cédant la propriété du moulin à Alphonse Daudet. Il y aurait donc coïncidence entre le nom de l'auteur sur la première page de couverture et le locuteur second, narrateur à la P1 des récits qui suivent. Si le « *vous* » du texte qui suit, et qui semble avoir le rôle de deuxième récit-cadre (« Installation ») n'est pas défini, on peut en deviner certains traits : « *Et maintenant, comment voulez-vous que je le regrette, votre Paris bruyant et noir ? Je suis si bien dans mon moulin !* »²⁰⁰. On perçoit un destinataire parisien, resté en ville pendant que l'écrivain a trouvé une demeure calme où se reposer. La forme épistolaire qui caractérisait le premier texte publié dans *Le Figaro* en 1868 est reprise dans le recueil, ainsi que la dichotomie ville-province qui permet aux lecteurs parisiens du *Figaro* de découvrir un univers provençal, et d'invoquer une esthétique rousseauiste, qu'on trouvait aussi chez Sand, où la campagne paraît un lieu de retrait où peut s'épanouir la création artistique.

Cependant, tout comme le recueil des *Contes de la bécasse*, celui des *Lettres de mon moulin* connaît les contradictions et étrangetés d'un recueil dont les textes sont d'abord publiés dans des périodiques avant d'être rassemblés. Le « *vous* » du texte « Installation », qui comme « La Bécasse » n'était pas au départ un récit-cadre de recueil mais bien un texte à part entière, inséré dans « La Diligence de Beaucaire », se transforme dès le deuxième texte « Le Secret de Maître Cornille ». Le destinataire de lettre devient un narrataire invoqué et représente non plus une personne qui serait vouvoyé mais un groupe : « *Imaginez-vous pour un moment, chers lecteurs, que vous êtes assis devant un pot de vin tout parfumé, et que c'est un vieux joueur de fifre qui vous parle* »²⁰¹. Le jeu de transposition des rôles est en lui-même intéressant : le narrateur retranscrit, comme Sand retranscrivait la voix du paysan dans *Les Maîtres Sonneurs*, la voix d'un « *vieux joueur de fifre* », et le narrataire prend la place du narrateur qui a écouté auparavant le récit du vieil homme. Cette transposition peut suggérer

²⁰⁰ *Ibid.*, p.10

²⁰¹ *Ibid.*, pp.26-27

un jeu volontaire sur l'ambiguïté des rôles énonciatifs. Le texte se présente tour à tour comme la retranscription d'un récit oral, une lettre et un récit inscrit dans un recueil. De même, le narrateur est à la fois l'écrivain Daudet, un épistolier retiré à la campagne et un narrateur retranscrivant pour un lectorat parisien les paroles antérieures d'un énonciateur diégétique. Si la coïncidence entre ces différents rôles énonciatifs est suggérée, Daudet se plaît à semer le doute quant à la transparence des responsables du discours narratif, la nature du texte même et l'identité du lecteur, exhibant, tout comme le fera Maupassant, des contradictions et des anomalies qui caractérisent le travail de composition du récit de fiction et remettent en question les prétentions réalistes du *topos* de la lettre privée ou du récit entendu. Par la confusion du pronom « vous », les *Lettres* ne pourraient être en réalité qu'une manière de caractériser les textes du recueil, en faisant une sorte de recueil de lettres directement destinées au lecteur, et non plus l'illusion d'une collection de lettres à un ami ou confrère qui serait ensuite donnée à lire à un lectorat plus large.

L'article de 1883 paru dans *La Nouvelle Revue* poursuit cette confusion volontaire des frontières discursives : Daudet y évoque une collaboration d'écrivains, le recueil étant né d'un travail initial à quatre mains avec l'auteur Paul Arène. On peut faire un parallèle avec le texte de Maupassant sur les soirées de Médan : si le texte du *Gaulois* créait un mythe de collaboration à la campagne fondateur du recueil après son écriture, orientant une lecture des textes comme génétiquement issus d'un travail commun dans un lieu de campagne, alors même que la réalité fut autre, l'article de Daudet procède de manière inverse, puisque la genèse du recueil, dessinée par les deux récit-cadres qui présentent le lieu du moulin et un créateur solitaire, est contredite par un récit beaucoup plus prosaïque de deux écrivains installés à Paris et travaillant à évoquer la Provence à distance (« *Les premières Lettres de mon moulin ont paru vers 1866 dans un journal parisien où ces chroniques provençales, signées d'abord d'un double pseudonyme emprunté à Balzac, « Marie-Gaston » détonnaient avec un goût d'étrangeté. Gaston, c'était mon camarade Paul Arène* »²⁰²). Daudet présente une certaine hiérarchie dans la collaboration à deux : Arène n'aurait été qu'aide-meunier. Il exhibe également la fiction qui auréole le mythe fondateur du recueil lui-même, puisque dans l'article il suggère qu'il n'a pas écrit les textes en Provence, mais à Paris après être revenu du Moulin, et d'autre part qu'il ne s'agissait pas de lettres mais de « *petites histoires* ». Il met

²⁰² Alphonse DAUDET, « Histoire de mes livres : les *Lettres de mon moulin* » in *La Nouvelle Revue*, 5^{ème} année, tome 23, 1^{er} juillet 1883, p.12

donc en avant la distance entre le sujet parlant (Daudet écrivant avec Arène à Paris), le locuteur paratextuel (signant de différents noms au gré des publications) et le narrateur (ou plutôt les narrateurs) se présentant tour à tour comme épistolier ou écrivain. L'article d'Arène²⁰³, écrit en écho à celui-là et en réponse à l'attaque de Mirbeau sur laquelle nous allons revenir, creuse encore plus loin l'écart entre la situation d'énonciation représentée dans le récit « Installation » et la réalité de l'écriture :

Tous ces ridicules ragots que tu as certes le droit de mépriser, mais dont il me déplairait fort en me taisant de paraître complice, ont pour point de départ le fait nullement mystérieux que jadis, à ce moment de vie commune rappelé au commencement de l'article, et quand nous essayions d'acclimater les cigales provençales sur les bouleaux du Val-Fleury, on nous vit, pour les *Lettres de ton Moulin*, quelque temps travailler ensemble. De ton moulin !²⁰⁴

La difficile réconciliation entre la publicité de l'écrivain et sa volonté de maîtriser cette publicité (déjà évoquée pour Zola) apparaît ici : les écrivains ont été vus en train de travailler ensemble, dans les lieux de sociabilité dont nous avons établi la liste plus tôt, et sans doute par des pairs, des écrivains-journalistes, des membres de la communauté discursive réunie par ces sociabilités. Il n'est donc plus possible, semble suggérer Arène, de prétendre que la création littéraire peut être encore invisible aux yeux du public, en tous cas que les coulisses matérielles peuvent lui être cachées (il n'y a plus de mystère, comme il le dit lui-même). Néanmoins, les efforts de représentation que déploient Arène et Daudet dans les périodiques durant l'année 1883 montrent une même volonté d'insister sur l'impossibilité pour le public de savoir comment un écrivain tel qu'il peut être vu dans des cafés, dans des salons, même observé par un journaliste à sa table d'écriture, se transforme en auteur et en locuteur. Il est impossible pour le public de savoir qui de Daudet ou de Arène écrivaient les histoires, qui en est l'auteur, si ce n'est par la parole des écrivains eux-mêmes, qui la font entendre au sein des journaux et des paratextes. Si les deux hommes ont été vus travaillant côte à côte, c'est à Daudet et à Arène que revient le droit de se définir ou non comme auteur, et de maîtriser les rôles discursifs qui dessinent les frontières du recueil. Arène, dans cet article, rejette le rôle d'auteur et demande à Daudet de le revendiquer. Il l'implore de parler, alors même qu'après l'attaque de Mirbeau Daudet semble dédaigner l'espace de la presse et choisir le silence. Il

²⁰³ Paul ARÈNE, « Pour un fait personnel », in *Gil Blas*, Année 5, N°1489, 16 décembre 1883

²⁰⁴ *Ibid.*, p.1

montre ainsi l'importance de la parole au sein des périodiques, dont les auteurs ne peuvent se passer pour être maîtres des représentations énonciatives dont dépendent leurs écrits, sans risquer de se voir calomnier et de voir leur œuvre détruite.

C'est sur cette occasion que saute Mirbeau en 1883 dans son article des *Grimaces*²⁰⁵. En tentant de détruire la position d'auteur de Daudet, c'est aussi la sienne qu'il s'efforce d'assoier. Satiriste virulent, renvoyé du *Gaulois*, il prétend reconnaître le style de Paul Arène dans le recueil signé Daudet. Une pensée antisémite se distingue aussi nettement dans sa critique, et dans le pastiche qu'il publiera trois ans plus tard on comprend que la dichotomie entre la ville et la province sur laquelle repose les enjeux énonciatifs des *Lettres de mon moulin* est tout autant attaquée. L'année qui suit la publication de son article sur le recueil de Daudet, Mirbeau fait paraître « Veuve », une des nouvelles incluse plus tard dans le recueil de 1886. Dans cette nouvelle, contrairement à la première de Daudet dans *Le Figaro*, nulle trace de discours épistolaire. La parade qui préside plus tard à la publication du recueil et qu'expose le récit-cadre « Ma chaumière » permet à la fois de profiter du succès de Daudet en se présentant comme un auteur normand faisant découvrir le pays au parisien, copiant ainsi l'attrait des récits provençaux de Daudet, de se montrer comme un satiriste impitoyable puisque ce récit-cadre est une parodie subtile du texte « Installation », et de remettre en cause la position de Daudet dans le champ littéraire. Il lui reprochait d'avoir mis son nom sur les textes d'un autre, d'avoir donc procédé à une usurpation, ce que Mirbeau va reproduire puisqu'il usurpe le titre et le principe énonciatif qui régit le recueil. Il est intéressant de remarquer que ce que Mirbeau reproche également à Daudet dans son article de décembre 1883 est une chose qu'il va lui-même faire. En effet, il évoque une pièce adaptée du roman de Daudet *Les Rois en exil*, dont le personnage principal est incarné par Coquelin Cadet. Et il qualifie l'art de Cadet, que nous développerons plus tard en lien avec Camille de Sainte-Croix, de prostitution et de perversion :

Eh bien ! tout cela je te le donne. Bonne ou mauvaise, laide ou belle, chétive ou rose de vie, c'est moi qui l'ai créée, cette œuvre ; c'est mon enfant. Prends-la, habille-la à ta guise, en polichinelle, si tu veux ; fais-en une reine, ou une saltimbanque, ou une prostituée ; déforme son esprit, et disloque ses membres ; tords sa bouche d'une grimace, étends du rouge sur ses joues et du fard impudique sur ses paupières ; et puis souffle dans son cœur ce qu'il y a en toi de bas, de vil, de corrompu ; apprends-lui ce que t'a appris

²⁰⁵ Octave MIRBEAU, « Coquelin, Daudet et Cie », in *Les Grimaces*, N°21, 8 décembre 1883, pp.9 à 11

ton existence de comédien, c'est à dire à insulter la dignité, le respect, la pudeur de la vie, et vends-la, vends-la à la rue, vends-la à la foule.²⁰⁶

En faisant ainsi parler Daudet (et donc déjà en usurpant la voix de l'auteur), Mirbeau décrit l'art ambulant de Coquelin comme une dégradation et donc une déformation de l'art. De la même manière, il insiste sur le fait que Daudet a perverti l'art d'Arène en lui volant *Les Lettres de mon moulin*.

De manière intéressante, le motif de la grimace, qui est aussi utilisé dans le titre de la revue et pour développer la vision antisémite de Mirbeau (« *Daudet vient de Davidet qui, en langue provençale, veut dire : Petit David : d'où il résulte que M. Daudet est d'origine juive. Si son nom et le masque de son visage n'expliquaient pas suffisamment cette origine, son genre de talent et la manière qu'il a de d'en servir la proclameraient bien haut* »)²⁰⁷ informe sur la mission que le locuteur s'est donné : le masque grimaçant est celui de l'usurpateur, du menteur que Mirbeau se doit de mettre à bas. La grimace, contrairement au sourire, est un signe de perversion du masque : Coquelin grimace en jouant, Daudet grimace en cachant selon Mirbeau ses origines juives, en revendiquant l'œuvre d'un autre et en donnant son œuvre à adapter au théâtre.

Sa critique en réalité est à la fois littéraire et politique. La pensée de Mirbeau associe le pouvoir financier au judaïsme, puisqu'il lie dans plusieurs articles les banquiers et les juifs (« *Les israélites, qui connaissent leur monde et la manière de s'en servir, triomphent à la chasse comme à la Bourse* »).²⁰⁸ Or dans un article du 15 décembre 1883, intitulé « Théâtre », Mirbeau se révolte contre les « *les représentants de l'infâme capital littéraire* »²⁰⁹. Il se définit lui-même comme un « *prolétaire de lettres* »²¹⁰, ce qui permet de comprendre la dialectique sous-entendue dans plusieurs de ses critiques : Daudet est un juif ayant exploité le prolétaire Arène, comme Dumas est à-moitié juif et à moitié-nègre (« *M. Alexandre Dumas qui n'est qu'à moitié israélite - le reste étant nègre* »)²¹¹, un jeu de mot qui évoque à la fois les origines

²⁰⁶ *Ibid.*, p.9

²⁰⁷ *Ibid.*, p.7

²⁰⁸ Octave MIRBEAU, « La Chasse », in *Les Grimaces*, N°6, 25 août 1883, p.14

²⁰⁹ Octave Mirbeau, « Théâtre », in *Les Grimaces*, N°22, 15 décembre 1883, p.25

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ Octave MIRBEAU, « Le Théâtre juif », in *Les Grimaces*, N°16, 3 novembre 1883, p.9

de Dumas et le fait qu'il travaillait avec Auguste Maquet pour écrire ses œuvres. Ainsi, Mirbeau ayant lui-même été nègre, comme le rappelle Pierre Michel, on comprend mieux sa conception du statut d'auteur :

Des brochures de propagande impérialiste signées Dugué de la Fauconnerie, au début des années 1870, aux romans parisiens signés Alain Bauquenne, dans les années 1880, il y a donc une indéniable continuité : le jeune Mirbeau n'a cessé d'être, pendant douze ans, un de ces « prolétaires de lettres » qu'il appelle à la révolte.²¹²

Mais pour exhiber les grimaces, le satiriste grimace lui-même, ce qui interroge les dichotomies entre art noble et art vulgaire que Mirbeau expose, entre vérité et mensonge, entre talent et usurpation. On pourrait interpréter *Les Lettres de ma chaumière* comme une autre usurpation, Mirbeau péchant par là-même où il suggère que Daudet a péché, puisqu'il reprend le principe littéraire de ce dernier afin de se faire connaître comme nouvelliste, et qu'il déforme joyeusement l'hypotexte sur lequel il s'appuie. De plus, les premiers textes du recueil paraissent d'abord dans *Le Gaulois* sous un pseudonyme (Henry Lys), ce qui pourrait être perçu comme une autre forme d'usurpation. Plus troublant encore, et Pierre Michel le suggère, son antisémitisme, qu'il questionnera grandement dans les années qui suivent, jusqu'à devenir un dreyfusard farouche, a peut-être non seulement été influencé par des figures puissantes tels que Arthur Meyer (il le suggère dans son article « Palinodies ! »²¹³), mais même imposé, car c'est le banquier Edmond Joubert qui commandite la revue des *Grimaces*, espérant sans doute ainsi combattre la concurrence des Rothschild par un antisémitisme féroce. Ainsi, les locuteurs de la revue à travers qui s'exprime la voix de Mirbeau pourraient être autant de masques grimaçants qu'il aura plus tard à cœur de faire tomber.

Dans « Ma chaumière », le *topos* du lieu reculé comme idéal pastoral est détruit de manière extrêmement subtile, presque imperceptible. Le lieu paraît enchanteur, mais plusieurs indices laissent à penser que la province n'est pas un endroit de beauté et de parole comme le suggérait Daudet. Dans la chaumière de Mirbeau, il y a bien des animaux comme dans le moulin de Daudet, mais ils ne sont pas décrits de manière aussi détaillée que chez ce dernier, et ne font pas de bruit : « *Pour compagnons, je n'ai qu'un chien, hargneux et crotté, les*

²¹² Pierre MICHEL, « Quelques réflexions sur la négritude », in *Cahiers Octave Mirbeau*, N° 12, Angers, 2005

²¹³ in *L'Aurore*, 2ème année, N°393, 15 novembre 1898

oiseaux du bois, et un vieux paysan dont j'ignore le nom »²¹⁴. Chez Daudet, le chien est un conteur :

Mais le plus touchant encore, ce sont les chiens, ces braves chiens de berger, tout affairés après leurs bêtes et ne voyant qu'elles dans le *mas*. Le chien de garde a beau les appeler du fond de sa niche : le seau du puits, tout plein d'eau fraîche, a beau leur faire signe : ils ne veulent rien voir, rien entendre, avant que le bétail soit rentré, le gros loquet poussé sur la petite porte à claire-voie, et les bergers attablés dans la salle basse. Alors seulement ils consentent à gagner le chenil, et là, tout en lapant leur écuellée de soupe, ils racontent à leurs camarades de la ferme ce qu'ils ont fait là-haut dans la montagne, un pays noir où il y a des loups et de grandes digitales de pourpre pleines de rosée jusqu'au bord.²¹⁵

On remarque l'abondance du procédé de la personnification, qui permet d'évoquer par le cadre du moulin un univers qui rappelle celui du *Roman de Renart* et l'art du fabliau, tout en suggérant qu'autour du moulin tout parle (comme la nature chez Hugo), du chien à l'eau des puits. Chez Mirbeau, tout est silence et solitude. La meute de Daudet devient chez Mirbeau une seule entité, et le voisin, qui peut évoquer le joueur de fifre chez Daudet contant l'histoire de Maître Cornille (« *Francet Mamai, un vieux joueur de fifre, qui vient de temps en temps faire la veillée chez moi, en buvant du vin cuit, m'a raconté l'autre soir un petit drame de village dont mon moulin a été témoin il y a quelque vingt ans* »)²¹⁶ devient sous la plume du satiriste un vieux paysan anonyme et silencieux : « *lui dodeline de la tête, sans jamais prononcer une parole* »²¹⁷.

De plus, l'évocation à la fin de « Ma chaumière » d'un vers de Verlaine (extrait du poème « L'Angoisse » des *Poèmes saturniens*) permet de mieux comprendre l'état d'esprit qui habite le locuteur mirbellien retiré à la campagne, puisque ce vers suggère non pas une sérénité pastorale ou une inspiration poétique, mais un dégoût de tout et un atavisme aride :

Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,

²¹⁴ Octave MIRBEAU, « Ma Chaumière », in *Lettres de ma chaumière, op. cit.*, pp.5-6

²¹⁵ Alphonse DAUDET, « Installation », in *Lettres de mon moulin : impressions et souvenirs, op. cit.*, p.14

²¹⁶ *Ibid.*, p.28

²¹⁷ Octave MIRBEAU, « Ma Chaumière », in *Lettres de ma chaumière, op. cit.*, p.7

Ni la solennité dolente des couchants.

Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,
Et je vois du même œil les bons et les méchants.²¹⁸

On peut comprendre l'insertion de cette citation de deux manières. La première hypothèse serait de penser que le locuteur mirbellien est un jumeau du locuteur lyrique chez Verlaine, puisque il est écrit que le narrateur « *laisse errer sa pensée dans « la sérénité dolente du couchant »* »²¹⁹, ce qui peut suggérer qu'il pense au poème de Verlaine et n'est pas en train de contempler le crépuscule. Cependant, une deuxième hypothèse est possible : si le locuteur mirbellien est une parodie du locuteur meunier de Daudet, une moquerie subtile associerait les textes de Daudet à une vision pastorale dont Mirbeau se distancie par la satire. On peut se pencher également sur l'erreur apparente de la citation, puisque Mirbeau déforme sans doute volontairement le vers de Verlaine, ce qui indique peut-être déjà une position de pasticheur irrespectueuse, un rapport à l'hypotexte négligent et sournois.

Le doute n'est cependant plus permis dès le deuxième texte du recueil, qui s'ouvre sur un pamphlet acerbe :

Oh ! les chastes églogues ! Oh ! les idylles chantées par les poètes ! Oh ! les paysanneries enrubannées et naïves qui défilent, conduites par la muse de M^{me} Deshoulières, au son des flageolets et des tambourins ! Et ces bonnes grosses figures épanouies de bonheur ignorant et simple ! Et ces délicieuses odeurs d'étable et de foin coupé qui parfument nos imaginations rêveuses et nos tendres littératures ! Mirages comme le reste, mirages comme la vertu, comme le devoir, comme l'honneur, comme l'amour ! Mirages comme la vie !²²⁰

Mirbeau détruit la vision pastorale que semblait annoncer le récit-cadre, en faisant de son narrateur un être désabusé témoin de la décadence paysanne. Il est plus flagrant encore de constater que son recueil ne procède pas seulement à une satire du lien nourricier fait par le conteur de Daudet entre la province et la ville, mais de la notion même de lien, et donc du procédé de la lettre. Il évoque jusqu'à la nécessité d'une rupture salvatrice, puisque dans « Le

²¹⁸ Paul VERLAINE, « L'Angoisse », in *Poèmes saturniens*, Paris, Alphonse Lemerre, 1866, pp.27-28

²¹⁹ Octave MIRBEAU, « Ma Chaumière », in *Lettres de ma chaumière*, *op. cit.*, p.7

²²⁰ Octave MIRBEAU, « Le Tripot aux champs », in *Lettres de ma chaumière*, *op. cit.*, p.22

Tripot au champs » c'est la ville qui corrompt le paysan. Or d'un point de vue biographique, Mirbeau a vécu cette rupture. En effet, en 1877, comme le rappelle Alain Pagès, il fait partie du dîner de Trapp qui réunit les naturalistes autour de Zola, Goncourt et Flaubert. Il fait ensuite partie pendant quelques temps du groupe des six, qui ne seront plus que cinq dans l'article des Soirées de Médan. Il a donc médiatiquement disparu de la sphère intellectuelle parisienne qui gravite autour de Zola, en étant muté en province. La solitude qui est celle du locuteur dans « Ma chaumière », seule nouvelle non-dédiée du recueil et où aucun destinataire n'est invoqué, peut évoquer de manière symbolique cet exil de Mirbeau, ou du moins la distance qu'il prend avec le groupe des naturalistes. Si le lien entre épistolier provincial et destinataire parisien, sur lequel Daudet donne l'apparence de faire reposer les enjeux énonciatifs de son recueil, semble fragile dans le recueil de Mirbeau, on peut même se demander s'il ne s'en moque pas. Ainsi, les dédicaces du recueil, qui pourraient fonctionner comme autant de simulacres d'adresses à des destinataires épistolaires, sont perverties par le doute que tout le recueil diffuse quant à la valeur d'un lien entre énonciateur et destinataire.

La dédicace à Zola au début de « La Mort du père Dugué » par exemple est intéressante. Dans plusieurs articles, de 1885 à 1887, Mirbeau fait la critique des romans de Zola. De manière significative, ces chroniques se trouvent dans les mêmes pages qui publient ses textes des *Lettres*, c'est-à-dire *Le Gaulois* et *La France*. Dans *La France* le 11 mars 1885, on trouve par exemple un article de Mirbeau intitulé « Émile Zola et le naturalisme », et c'est le 13 octobre de la même année que paraît le texte original de « La Mort du père Dugué », dont le titre est alors « L'héritage du père Dugué ». Deux ans plus tard, alors que le recueil est publié en édition, paraît dans *Le Gaulois* un article particulièrement sévère sur le nouveau roman *La Terre* de Zola. Ces parallélismes médiatiques éclairent de manière inédite le sens de la dédicace : il critique ardemment le naturalisme, et lui reproche sa myopie, voire son aveuglement. Les naturalistes, selon Mirbeau dans l'article de *La France*, ne regardent pas au bon endroit : « *Pauvre esprits, aveugles et sans idéal* »²²¹. Ce qu'il reproche à *La Terre* de Zola repose sur un argument similaire : il n'a pas su voir le paysan, est passé à côté de lui (« *M. Émile Zola n'a pas vu le paysan ; il ne l'a compris ni aimé. Il est passé à côté de lui, et il ne l'a pas reconnu* »)²²². Curieusement, dans ces deux articles, Mirbeau évoque les peintres

²²¹ Octave MIRBEAU, « Chroniques parisiennes : Émile Zola et le naturalisme », in *La France*, 11 mars 1885, p.2

²²² Octave MIRBEAU, « Le Paysan », in *Le Gaulois*, 21ème année, N°1849, 21 septembre 1887, p.1

comme des visionnaires bien plus inspirés que les écrivains naturalistes qu'il critique : il cite dans l'article de 1885 les impressionnistes, et Millet dans l'article de 1887. Si l'on se penche à nouveau sur les textes des *Lettres*, on remarque que ses personnages de paysan sont en général muets, ou difficiles à comprendre. Le voisin est un compagnon silencieux, l'épouse du père Dugué n'est pas comprise par le médecin au début de la nouvelle. La province de Mirbeau apparaît un espace que les mots peinent à retranscrire, et qu'il n'est peut-être possible que d'observer, comme un peintre. Le risque qu'implique la volonté de l'écrire est alors de la trahir, soit à la manière de Daudet en la transformant à outrance, soit à la manière de Zola en la traversant sans voir.

La raison pour laquelle Zola est d'ailleurs passé à côté du paysan, selon Mirbeau, est qu'il n'est pas resté assez longtemps dans l'espace qu'il voulait évoquer, qu'il s'y est comporté comme un citadin en villégiature : « *Avant d'entreprendre cette étude, une des plus larges, une des plus généreuses que puisse tenter un artiste, M. Zola ne connaissait que les paysans de Médan, qui ne sont point des paysans – des rôdeurs de banlieue tout au plus. Il s'en est fié, pour le reste, à un voyage rapide, forcément superficiel, dans la Beauce* »²²³. On retrouve la critique de Vallès, reprochant à certains cercles littéraires de n'évoluer que dans un espace fermé, que symbolise l'île cloisonnée de Médan. Le fait que Mirbeau n'ait pas participé à l'écriture d'un texte inclus dans le recueil des *Soirées de Médan*, qu'il ne soit pas apparu médiatiquement comme un protagoniste du cadre champêtre dépeint par Maupassant, interroge son rapport à ce type de cercle, et à la fermeture qu'il implique. Si Vallès parle de la rue et évoque la figure de Baudelaire comme poète ambulant, on pourrait comprendre sous la rhétorique mirbellienne l'évocation d'un espace provincial délaissé par les artistes parisiens, ou mal regardé. Pour aller encore plus loin, le locuteur qui chez Jules Renard dans « Les Mœurs des Philippe » refuse de céder à un thème grivois en faisant se rouler ses personnages provinciaux dans le foin ressemble étrangement au journaliste Mirbeau critiquant le trop-plein de « *cru* » dans le *Germinal* de Zola. Il lui reproche par exemple d'insister gratuitement sur des détails qui défient la pudeur bourgeoise : « *Il y revient avec persistance, comme s'il éprouvait une joie d'enfant, à défier le « bégueulisme » bourgeois, à envoyer des pieds de nez à ses pudeurs qui s'effarouchent* »²²⁴. Le narrateur chez Renard ne voulait pas se plier au désir

²²³ *Id.*

²²⁴ *Id.*

d'un lectorat grivois, Mirbeau reproche à Zola de trop vouloir choquer un lectorat pudique. Les deux critiques se rejoignent dans une même méfiance vis-à-vis du rapport au lecteur modèle, une méfiance qui est donc d'ordre énonciatif.

La réflexion de Mirbeau sur le silence et la fonction des structures énonciatives se retrouve dans ses articles. Dans « La Province » par exemple, publié en 1887, il critique la vision manichéenne des chroniqueurs parisiens, faisant de la ville le lieu de la vie et de la parole, et de la province un désert terrifiant (« *La province est une sorte de terrain vague, vaseux par-ci, pierreux par-là, à la surface duquel, au premier abord, on ne distingue rien.* »)²²⁵, une vision qu'il dit influencée par Nestor Roqueplan, journaliste ayant notamment publié un ouvrage intitulé *Parisine*. Le locuteur mirbellien fait parler dans cet article une province presque déshumanisée, davantage mort-vivant et spectre que personnage : « *Il voit, au bord d'un trou qui sert probablement de bouche à cette chose repoussante, de la bave verdâtre, comme il en pend au mufle des ruminants* »²²⁶. L'article se conclut par l'évocation de Coquelin, figure du théâtre qui est présentée comme un symbole de la vie et de la régénération :

— Et si tu possédais des théâtres, comme là-bas, tu serais régénéré ; la vie en toi refleurirait.

— Dame ! je le crois, puisque c'est ce que disent les Parisiens.

— Eh bien, attends, pauvre diable... Sois résigné, pendant quelques jours encore... Je t'enverrai Coquelin.²²⁷

On sait que Mirbeau méprisait Coquelin, et qu'il l'associe à Daudet, comme un porte-parole douteux et grimaçant, pervers. L'énonciateur diégétique qu'il fait parler dans le dialogue, représentant d'un type de chroniqueur parisien et d'écrivain à la mode, s'adresse donc à une voix faussée de Province, figure sale et non-civilisée. Cette dichotomie présentée ici au coeur d'un dialogue, d'une adresse directe entre un énonciateur diégétique parisien venu visiter la province et un destinataire diégétique provincial (ou une Province qui parle par une prosopopée) montre une énonciation faussée, grimaçante, où les responsables du discours avancent masqués. En effet, on ne peut assimiler le narrateur (ici chroniqueur anonyme qui s'exprime à la P1) à l'énonciateur parisien qui initie le dialogue, puisqu'il fait partie d'un

²²⁵ Octave MIRBEAU, « La Province », in *Le Gaulois*, 21ème année, N°1878, 20 octobre 1887, p.1

²²⁶ *Id.*

²²⁷ *Id.*

groupe référé dès le début comme « *ces gens* » (« *Ce sont, pour la plupart, des gens excessivement notoires — quelques-uns même excessivement glorieux — et qui mènent l'opinion publique, le goût du public, par la main ou par le nez, ou par quelque membre que ce soit.* »). L'énonciateur, qui n'est pas nommé, est facilement reconnaissable : c'est Émile Zola. On l'identifie aisément : « *Je connais un écrivain, très illustre, qui était venu en province, pour y écrire un roman vertueux, et qui tirât surtout à plus de cent mille exemplaires ; l'écrivain a dû renoncer à cette chimère* ». C'est lui qui s'exprime dans la suite du texte, bien qu'aucune marque typographique n'introduise sa parole comme différente de celle du narrateur : « *Il les examine avec dégoût, les soulève du bout des doigts, en faisant une grimace. Qu'est-ce que cela ?...* »²²⁸. On remarque le mot « *grimace* », qui indique chez Mirbeau à la fois la perversion (souvent du mensonge) et une ambiguïté éthique. Ce n'est plus le chroniqueur mirbalien qui parle, et aucun discours alternatif n'est proposé pour donner une autre voix à la Province : elle doit être devinée par un manque, par opposition à celle que croit entendre le fameux Parisien zolien.

De ce fait, toutes les adresses chez Mirbeau sont douteuses. Si l'on peut interpréter à première vue comme une suite d'hommages les dédicaces des *Lettres de ma chaumière* à des maîtres que Mirbeau dit respecter dans ses chroniques de l'époque (un respect ambyvalent, notons-le bien), que ce soit Maupassant ou Zola, on comprend aisément que ces hommages, comme celui de Baudelaire à Théophile Gautier, sont teintés d'amertume. Les lettres ne sont plus les courriers d'un écrivain retiré faisant entendre à des amis parisiens la voix inspirée des provinciaux, mais des missives parfois vaines, parfois presque vengeresses, et qui ne sont sans doute pas toutes de même nature. S'il admire sans aucun doute ses dédicateurs, son admiration n'exclue pas une forme d'attaque. On pourrait interpréter la dédicace de « La Mort du père Dugué », si on la lie à la forme de la lettre qu'indique le titre, de même nature que l'adresse à la P3 des lettres ouvertes que Mirbeau publie parfois dans les journaux : dans ces lettres ouvertes, celui qui est pris à témoin est bien souvent critiqué, davantage que loué. C'est le cas par exemple de la lettre ouverte à Robert de Bonnières qu'il publie le 17 mars 1891 dans *L'Écho de Paris*, où il interpelle Bonnières tour à tour à la P3 et la P2, en lui reprochant sa critique de Goncourt²²⁹. Peut-être la dédicace est-elle une manière de montrer

²²⁸ *Id.*

²²⁹ Octave MIRBEAU, « Le Cas de M. de Goncourt », in *L'Écho de Paris*, 8ème année, N°2493, 17 mars 1891, p.1

au lecteur modèle un auteur interpellé devant lui afin d'opposer aux voix de paysans trahies celle du père Dugué.

L'ambiguïté même du rapport de Mirbeau à Zola, et de la signification de lui dédier ce texte qui peut être interprété comme une lettre ouverte, est visible dans une autre lettre, cette fois privée, qu'il lui adresse en 1887 : « *Malgré ce que je pense de La Terre, mon cher maître, vous n'en restez pas moins, pour moi, l'écrivain le plus puissant, le plus étreignant de ce temps. Et c'est grand-pitié de voir de petits gamins qui, sans vous, seraient, peut-être, commis de magasins ou reporters de journaux à un sou, s'attaquer à l'homme qui leur fournit toute la moelle — bien mal employée, il est vrai — de leurs pauvres œuvres* »²³⁰. *La Terre* a paru après *Les Lettres*, et le choix de la dédicace précède donc à la fois le roman, la critique de Mirbeau et cette lettre. Mais les réserves de Mirbeau quant à l'œuvre de Zola ne datent sans doute pas de 1887, et existaient déjà avant qu'il publie son recueil. La position de Mirbeau est extrêmement ambiguë : il se dissocie dans sa lettre privée de celui qui a publié la critique de Zola (« *de petits gamins* ») et présente l'écriture de sa chronique comme une souffrance irrespectueuse. Il y a donc scission éthique au sein même d'une lettre privée, ce qui laisse deviner la grande complexité des *ethos* discursifs dans ses lettres ouvertes et dans son recueil de lettres fictives.

3.2. La novella ou le conte élargi

Aucun des textes qui nous occupent n'est au sens strict une novella, puisque trop courts, et n'allant presque jamais jusqu'à la centaine de pages. Cependant, certains flirtent avec la forme du roman court, notamment parce que leur taille contraste avec celle des autres textes du recueil, mettant ainsi en valeur leur particularité formelle par comparaison. De plus, le fait que certains textes soient séparés en sections qui fonctionnent comme des chapitres les rapprochent davantage du roman que du conte. Nous nous attarderons en particulier sur deux textes, qui peuvent porter le nom de contes élargis, davantage que de novella, et qui partagent plusieurs caractéristiques, l'un de Lorrain (« *Sonyeuse* »²³¹), l'autre de Maupassant (« *Miss*

²³⁰ Lettre du 29 septembre 1887, *Cahiers naturalistes*, n° B 64, publiés par la Société littéraire des Amis d'Émile Zola avec le concours des Éditions Grasset-Fasquelle, 1990, p.12

²³¹ in *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891

Harriet »). Ces contes sont importants puisque leur étrangeté formelle fait écho à l'étrangeté de leur dédicace, et peuvent indiquer un lien de correspondance entre d'une part les cadres imposés au récit bref par les espaces de la presse et ceux de l'édition, et d'autre part les cadres que les auteurs de notre corpus imposent à leurs dédicaces. Nous analyserons ces deux textes sous un autre angle dans le chapitre suivant, mais nous pouvons déjà nous atteler à faire plusieurs remarques.

« Sonyeuse » de Lorrain est un texte sensiblement plus long que les autres textes du recueil. Dans l'édition d'origine de 1891, il s'étend de la page 1 à la page 76, et est donc de loin le plus long. Il donne d'ailleurs son nom au recueil, et le commence, comme si les autres récits n'étaient présents que pour donner plus d'épaisseur à un volume de librairie qui serait trop maigre sans eux. Le texte de Lorrain n'est pas partagé en sections, et son intrigue, concentrée sur un lieu (la ville de S...), peu de personnages (la famille du narrateur et le trio des Mordaunt) et un espace-temps d'environ une année, s'apparente davantage au format classique d'un conte qu'à celui d'un roman. Néanmoins, sa longueur s'explique par un soin du détail qui contredit la nécessité de réduire les descriptions d'un récit court au minimum, et l'élargissement du temps resserré de l'intrigue par des digressions nombreuses. Le narrateur du texte le dit lui-même, dans une incise amusante et qui surprend par son caractère réflexif : « *Mais cet incident dura à peu près une minute et je mets une heure à le raconter.* »²³². Ce narrateur remarque à plusieurs reprises qu'il se laisse distraire par le souvenir, et s'excuse implicitement auprès du narrataire de ses digressions, reprises, retours en arrière et progressions chronologiques tortueuses. Cependant, l'importance de ce texte, par sa place au début du recueil, par son titre qu'il donne aussi au livre, par l'ampleur hyperbolique que ce souvenir semble avoir imprimé sur l'esprit du narrateur (qui peut être suggéré comme un double de Lorrain, puisqu'il est caractérisé comme normand et comme partageant avec lui d'autres traits biographiques), et surtout par les échos que cette histoire produit dans beaucoup d'autres textes de Lorrain, explique sa longueur. Il fallait que ce texte soit démesuré, puisque l'histoire en elle-même a des effets démesurés et des implications où le thème de la maladie et du dérangement nerveux, que nous étudierons plus avant, joue un rôle majeur. Lorrain évoquera dans d'autres textes, comme « Le Crapaud » du recueil *Sensations et souvenirs*, inséré comme sous-section parmi plusieurs textes rassemblés sous le titre « Enfance », la suggestion d'un lien autobiographique entre l'évènement d'enfance décrit et le texte qui en est

²³² *Ibid.*, p.33

issu. Ces jeux entre fiction et réalité, qui reposent sur une frontière en apparence poreuse entre narrateur, locuteur paratextuel et sujet parlant, exhibent comme des clefs interprétatives plusieurs événements réels qui auraient marqué à vie les nerfs sensibles de l'écrivain, et hanté son imaginaire. Nous reviendrons sur cette porosité, qui n'est pas de même nature que celle de Sand par exemple, car beaucoup plus obscure et tortueuse que l'apparente volonté de transparence de cette dernière.

On peut cependant classer ce texte comme étant potentiellement une novella, puisque plusieurs textes de Lorrain s'y rattachent et en grossissent encore la forme (« Réclamation posthume »²³³ par exemple, dédiée à Wilde, où l'on retrouve une tête coupée de femme). Il semble que cette nouvelle soit comme l'esquisse d'un roman potentiel mais impossible, qui étendra ses branches dans d'autres récits et dont la forme paraît d'autant plus immense que les motifs de la tête coupée d'une part, de la fée Morgane de l'autre, ne cessent de hanter les textes de Lorrain. Mais le récit bref n'est grand que par échos, et non par l'uniformité d'une structure solide, charpentée, telle celle d'un roman entier ou d'une autobiographie complète. En effet, et l'on pourrait s'amuser à broder sur le thème de la décapitation, le souvenir d'enfance reste parcellaire puisque d'abord auréolé de mensonges et de demi-vérités, ensuite marqué par l'incompréhension, la distance entre le narrateur et le thème de l'intrigue, et la maladie du narrateur qui pendant toute l'intrigue déforme le récit et le présente de plus en plus comme une hallucination. Il serait impossible donc, semble suggérer Lorrain, que l'histoire de Lady Mordaunt, femme adultère ayant quitté son mari et perdu la raison quand celui-ci lui reprend sa fille, puisse être le thème d'un roman, car cette histoire n'a été qu'un épisode violent, incompréhensible et presque fantasmatique pour le narrateur. Il faut nécessairement qu'il soit bref par la forme de son intrigue (un couple loue une année ou deux un château des environs, la femme perd sa fille, et meurt) mais grand par son impact. Il s'agirait donc d'une forme hyperbolique de récit bref. On peut d'ailleurs remarquer, lorsque le texte est re-publié après édition dans plusieurs périodiques, que la mention « *roman* » l'accompagne entre parenthèses dans toutes les tables des matières.

Il est également possible de penser que la dédicace originale (puisqu'elle change ensuite pour être « À Antonio de la Gandara » lorsqu'elle est re-publiée dans *L'Écho de Paris* en 1893 sous le titre « La Dame en Vert »²³⁴) indique l'importance du texte. En effet, dans le

²³³ in *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*

²³⁴ Voir *L'Écho de Paris*, 10e année, N°3330, 30 juin 1893, pp.1-2

recueil de *Sonyeuse*, seulement quatre textes sur treize sont dédicacés, ce qui pourrait suggérer qu'ils étaient particulièrement chers à l'écrivain, puisque eux seuls seraient dignes d'être offerts à un dédicataire. La dédicace de « Sonyeuse » (« à mon ami Gérard »), par sa formulation, suggère à la fois un lien intime entre le dédicateur et le dédicataire, à travers le terme « ami » et l'omission du nom de famille, ainsi qu'une opacité de l'identité même du dédicataire réel. Ce dédicataire appartiendrait aux sociabilités liminaires que nous avons évoquées, dédicataire instable car contrairement à la référence d'une dédicace comme « À ma mère » celle à « mon ami Gérard » ne permet pas au lecteur d'identifier le dédicataire réel derrière le prénom. Cette intimité entre le dédicateur et son dédicataire pourrait faire écho au contexte intime qu'est, selon le narrateur du texte, la ville où s'inscrit l'intrigue, un contexte intime qui fait écho à celui où a grandi Lorrain lui-même. Par son opacité, la dédicace suggère pourtant l'impossibilité de discerner avec certitude un lien autobiographique entre l'histoire de Sonyeuse et un possible traumatisme réel, source de maintes histoires pour l'écrivain. Gérard en effet n'est pas un prénom que porte l'un des personnages de l'intrigue, aucun ami masculin n'accompagne le narrateur de la nouvelle lors de sa découverte progressive de la tragédie de Sonyeuse et pourrait être identifié comme un double du dédicataire à qui ce texte, en souvenir d'une expérience commune, serait dédié.

Il est possible d'avancer une autre hypothèse concernant cette dédicace, unique par sa formulation puisque dans les trois recueils qui nous occupent Lorrain ne fera jamais référence à aucun autre dédicataire comme un « ami », quand bien même certains le sont réellement. Cette histoire de Sonyeuse, qui vaut d'ailleurs un grand succès à Lorrain, marque le sacre de sa renommée de nouvelliste et sera abondamment re-publiée. Il retrace une période pré-parisienne pour le narrateur enfantin qui est suggéré comme séjournant ensuite à Paris (comme Lorrain). Elle est donc une genèse, cause d'un dérangement nerveux qui est suggéré comme permanent après cet épisode pour le narrateur, cause également des premiers troubles amoureux et sexuels, cause du développement d'un imaginaire fondé sur des mythes arthuriens, des atmosphères fantastiques et les thèmes de l'exclusion sociale, du secret et du scandale. La dédicace à un ami suggère que ce texte appartient donc, davantage que tous les autres, à la sphère intime, et que la clef génétique qu'il offre ne peut être pleinement trouvée par le lecteur parisien contemporain et plus généralement le lecteur exclu de la sphère intime du dédicateur. Elle montre ainsi que l'esthétique de Lorrain, si elle joue abondamment avec la frontière entre réalité et fiction et des effets d'échos entre narrateur, locuteur paratextuel et

sujet parlant, ne peut être résolue par un outil interprétatif classique classant certains de ses textes comme des récits de souvenirs autobiographiques, ou des esquisses de mémoires.

Cette impossibilité est d'autant plus grande que lorsque Lorrain change la dédicace de son texte, il ajoute également près de deux pages supplémentaires au début de la nouvelle, explicitant cette fois un lien direct entre le texte et la dédicace : l'ami devient un peintre reconnaissable pour les lecteurs contemporains appartenant aux sociabilités évoquées précédemment, puisqu'il s'agit d'Antonio de la Gandara. Comme dans la chronique « Narcissa » (publiée l'année précédente), des toiles de peintre permettent au narrateur de se souvenir d'un épisode de son enfance, qu'il dit avoir déjà écrit, en citant le texte précédemment édité (« *cet air, comme je l'avais baptisé autrefois chez une autre, de petit oiseau tombé du nid.* »), ce qui accentue la porosité de la frontière entre l'identité de ce narrateur et celle de l'écrivain Lorrain. La contemplation de la peinture initie la parole du narrateur par des jeux d'écho entre réalité et fiction (« *Où avais-je déjà vu, aimé, passionnément aimé, adoré et pleuré dans le rêve ou dans la vie [...] ?* »), tout comme les pastels de Jeanne Jacquemin initient la parole du chroniqueur et font naître le texte de journal. Il est suggéré que deux femmes parmi les trois portraits cités ont le même regard que la dame de Sonyeuse et de sa fille. Mais il est également suggéré que la « dame en vert » que le narrateur associe à cette femme, peinte par Gandara, est un personnage de Poe (« *Oh la dame en vert ! dans quel conte d'Edgar Poe avais-je déjà rencontré cette jolie tête expressive et si pâle sous l'or soyeux de ses cheveux ?* »²³⁵). Ces effets d'échos posent plusieurs problèmes : si la dame de Sonyeuse est une personne réelle ayant influencé l'imaginaire de l'auteur, comment pourrait-elle avoir également inspiré Poe et Gandara ? L'histoire de Sonyeuse aurait-elle plutôt été inspirée par la fiction de Poe ou la peinture de Gandara, comme Poe a peut-être inspiré le peintre ? Ou est-elle née d'une histoire réelle que certaines œuvres d'art, par les ressemblances qu'elles suggèrent pour le narrateur, font ressurgir à l'infini ?

Un autre problème réside dans la gémellité suggérée entre le dédicateur et le narrateur : l'ami Gérard, par son opacité, ne permettait pas de distinguer une corrélation nette entre le dédicateur et le narrateur du texte (Gérard pourrait être un personnage implicite de l'histoire de Sonyeuse comme un ami réel de Lorrain), mais Gandara, en étant évoqué à la fois dans la dédicace et dans le texte, suggère une parenté beaucoup plus claire entre le dédicateur et le narrateur. De plus, il permet un lien direct entre l'espace intime diégétique du narrateur et les

²³⁵ *Id.*

sociabilités parisiennes réelles que Lorrain partage avec ses lecteurs contemporains : le narrateur de Sonyeuse a vu des toiles réelles, exposées à Paris, et elles sont associées explicitement au souvenir d'enfance. Ce lien n'existait pas dans la première publication du texte. On peut imaginer que cette association permet aussi au texte de fiction de s'inscrire avec davantage d'aisance dans l'espace du journal (*L'Écho de Paris*), puisque la nouvelle devient la prolongation d'une chronique sur l'œuvre picturale d'un peintre à la mode, qui serait un pont commode entre la province et la sphère parisienne, et donc entre le texte du recueil antérieurement publié et les lecteurs du périodique.

Pour revenir à la forme même de la nouvelle et la question de sa longueur, par son jeu avec la dédicace, Lorrain étire ainsi la taille de son texte par des échos infinis : le texte de Sonyeuse réapparaît dans des toiles de Gandara, existait déjà chez Poe, est confiée à un dédicataire puis un autre, et peut ainsi être publié et ré-imprimé à l'infini. Mais il est aussi suggéré que ce texte est irrémédiablement tronqué, troué pour reprendre un motif cher à Lorrain, et qu'il ne pourra jamais être inscrit au sein d'une structure totale comme un roman ou des mémoires, puisque la source de tous ces échos est insaisissable. L'histoire est-elle née d'une expérience réelle, ou d'un rêve, d'une lecture, d'un tableau ? A-t-elle ressurgi des tréfonds de la mémoire grâce aux toiles de Gandara ? (mais dans ce cas, comment expliquer que l'écrivain Lorrain pouvait déjà l'écrire et la publier dans un recueil trois ans auparavant ?) ? Est-elle offerte à « l'ami Gérard », ou à de la Gandara ? Il s'agit d'un texte dont le début est irrémédiablement tronqué (on ne peut savoir avec certitude quand l'histoire a réellement commencé, ni même quand Lorrain l'a réellement écrite), ainsi que la fin (il est toujours possible que la dame de Sonyeuse réapparaisse à nouveau, dans une toile, un article de journal, une autre nouvelle). Comme la dame de Sonyeuse, personnage mystérieux qui arrive de nul part et disparaît brutalement, dont la tombe même reste introuvable (« *toute cette douloureuse et tragique aventure d'amour, dont les héros disparurent du pays sans avoir laissé pénétrer leur histoire et dont trente ans passés sur une tombe, aujourd'hui introuvable, n'ont pas encore dénoué l'énigme* »²³⁶), le texte de Lorrain, s'il est plus long que les autres, reste un texte amputé.

Chez Maupassant aussi on trouve des longueurs inhabituelles, en particulier dans son recueil *Miss Harriet*. La tradition éditoriale impose à Maupassant et à d'autres auteurs d'ouvrir le recueil sur un texte plus long que les autres, qui lui donne son titre. On voit cela

²³⁶ *Id.*

chez Hervieu, Lorrain, Schwob, France, Maupassant. Pour le recueil *Miss Harriet*, la nouvelle devant ouvrir était initialement « L'Héritage », mais Maupassant change d'avis (comme il l'indique à son éditeur le 6 mars 1884²³⁷) et propose « Miss Harriet », moins longue mais ayant été grossie depuis sa publication dans *Le Gaulois*. En effet, dans l'édition originale de 1884, le texte s'étend des pages 1 à 40, alors que les autres textes font entre dix et vingt pages. « L'Héritage » cependant en fait plus de cent, ce qui pourrait permettre de classer ce texte comme l'une des seules novellae de notre corpus au sens strict du terme. Nous nous attarderons surtout sur « Miss Harriet », car s'il a une taille beaucoup moins disproportionnée par rapport aux autres textes du recueil que « Sonyeuse » dans le recueil de Lorrain (une quarantaine de pages contre une vingtaine pour les autres textes, excepté « L'Héritage »), il a plusieurs points communs avec le texte de Lorrain.

La taille initiale de ce texte, celle de sa première publication dans *Le Gaulois* le 9 juillet 1883, équivaldrait s'il avait été retranscrit tel quel dans le recueil à une vingtaine de pages comme la majorité des autres textes. Cependant, Maupassant réécrit le texte de périodique pour l'élargir, et les modifications, à l'exception du nom qui de Hastings devient Harriet, sont toutes non pas des ajouts de péripéties (c'est le cas lors de la reprise de « Un Million » qui devient « L'Héritage » par exemple), mais des agrandissements de détails (digressions descriptives qu'on retrouve dans « Sonyeuse ») qui élargissent un moment temporellement assez court, décrit dans le texte du journal en seulement quelques lignes, et qui devient dans le recueil un voire plusieurs paragraphes.

Nous prendrons trois exemples. (1) Le premier se trouve au début du texte. Dans le texte d'origine, l'énonciateur diégétique qu'est Chenal explicite l'expression « faire le rapin » pour ses destinataires diégétiques (les occupants du break) en deux phrases : « *J'appelle « faire le rapin » ce vagabondage, sac au dos, d'auberge en auberge, sous prétexte d'études et de paysages sur nature. Ce qu'on fait surtout alors, ce sont des études de servantes et des fumisteries mémorables* »²³⁸. Dans le texte de recueil, cette expression est explicitée par cinq paragraphes. En élargissant la définition de cette expression, le narrateur décrit un mode de

²³⁷ Guy DE MAUPASSANT, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, lettre du 6 mars 1884 adressée à Victor-Havard, pp.106-107 : « Maintenant, autre chose. Tous mes projets sont changés. La nouvelle que je destinai au *Figaro* est mal venue. Je ne veux donc ni la lui donner, ni la mettre en tête de mon volume. Cela tout à fait entre nous, bien entendu. J'en vais faire une autre pour le *Figaro*. // Quant à cette nouvelle, *L'Héritage*, je viens de l'envoyer à la *Vie Militaire*, 4, Cité Rougemont. Elle y va paraître tout de suite. Vous voudrez bien faire prendre le manuscrit, qu'on tiendra à votre disposition dans 8 jours. Il manque 25 pages que je n'enverrai que l'autre semaine, voulant les retravailler. »

²³⁸ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Hastings », in *Le Gaulois*, 17^{ème} année, N°357, 9 juillet 1883, p.1

vie errant, et fait de l'insouciance artistique (ici celle d'un peintre nomade qui s'arrête où il veut, peint ce qu'il veut, et même parfois ne fait rien) une pratique qu'il s'agit de légitimer. Cet élargissement stylistique par la digression a donc une fonction rhétorique, puisque le principe de la pause gratuite, du vagabondage et de la rêverie au milieu de la nature y est défendu, avec une adresse directe aux destinataires diégétiques : « *N'ayez point de mépris pour ces rustiques tendresses* ». ²³⁹ La digression a aussi une fonction narrative, chez Lorrain comme chez Maupassant : le narrateur de Lorrain la justifiait implicitement en sous-entendant que la longueur accordée à un évènement bref dépendait de son importance sur sa psyché et son imagination, tandis que le narrateur de Maupassant la justifie par la nécessité, pour que l'expérience même qui est au coeur de l'intrigue survienne (la rencontre avec Miss Harriet), de ces errances (Chenal n'aurait pas rencontré cette femme s'il n'avait mené ces pérégrinations rêveuses, et de même son amour pour la contemplation et la nature explique qu'elle tombe amoureuse de lui). Pourtant, cette première digression chez Maupassant surprend d'abord le lecteur, puisqu'elle retarde l'introduction du personnage principal de l'intrigue et est en contradiction avec le thème annoncé au début : « *je vais vous raconter le plus lamentable amour de ma vie* » ²⁴⁰, les rencontres amoureuses évoquées dans cette digression paraissant tout sauf lamentables.

(2) Autre exemple : la description de la première apparition de Miss Harriet est élargie du texte d'origine au texte de recueil (une phrase dans le texte d'origine, un paragraphe entier dans le texte de recueil). Dans *Le Gaulois*, le peintre découvre Miss Harriet dans l'auberge, et il n'est pas fait référence à une rencontre particulière qui aurait marqué le narrateur. Dans le recueil, la femme est décrite, au moyen du passé simple, comme une apparition soudaine et surprenante. Les modifications auréolent le personnage central de mystère, en font un être sorti de nulle part et disparaissant à nouveau, comme la dame de Sonyeuse de Lorrain, puisque sont ajoutés à la description d'origine les termes « *figure de momie* », « *étrange personne* » ²⁴¹, et le fait qu'elle semble dépourvue de bras. La description prend donc des allures plus oniriques en s'élargissant, et la description d'abord caricaturale et comique du

²³⁹ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Harriet », in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, pp.877-878

²⁴⁰ *Ibid.*, p.877

²⁴¹ *Ibid.*, p.880

périodique (« *pareille à un hareng saur qui aurait eu des cheveux en papillotes, et un châle écossais* »)²⁴² dérive vers le lexique de l'étrangeté inquiétante voire de l'horreur.

(3) Dernier exemple : la première promenade de Chenal et Miss Harriet est à son tour élargie, puisque la description de la côte sur laquelle ils cheminent tient en une phrase dans le texte d'origine, et est développée sur quatre paragraphes dans le texte de recueil. La promenade, décrite initialement à un imparfait qui semble itératif, effaçant la possibilité qu'elle soit exceptionnelle (« *nous allions sur la côte* »)²⁴³, se transforme au moyen de plusieurs passés simples dans le recueil qui en font un moment singulier, essentiel et unique. Ainsi, « *elle murmurait* » devient « *elle murmura* », « *je lui montrais les tons* », devient « *je lui parlai peinture* »²⁴⁴. D'autre part, la description du paysage maritime est bien plus développée, rejoignant les énumérations au début du texte sur l'errance artistique du peintre faisant le rapin.

Le personnage de Miss Harriet, essentiel dans le texte puisque éponyme, apparaît essentiel à travers le récit du narrateur puisqu'il est élargi par ces digressions, qui en retardent d'abord l'apparition (première digression) et en grossissent ensuite l'importance et le mystère. Elles montrent d'autre part une fissure entre la vie insouciantes antérieure du narrateur et un personnage qui la bouscule. Le moment d'errance à deux lors de la promenade est dans le texte la cause du sentiment amoureux chez Miss Harriet, et donc d'un dérèglement, puisque la vieille anglaise aime un homme indifférent. Comme chez Lorrain, l'élargissement d'un événement en apparence insignifiant (la rencontre avec Lady Mordaunt lors de la promenade et la vue de ses cheveux blonds) entraîne un dérèglement nerveux, puisque dans « *Sonyeuse* » le narrateur tombe malade. Chez Maupassant, la contemplation partagée qu'occasionne la rencontre entre le peintre et Miss Harriet (« *Et nous buvions, la bouche ouverte et la poitrine dilatée, ce souffle frais qui avait passé l'Océan et qui nous glissait sur la peau, lent et salé par le long baiser des vagues* »)²⁴⁵, qui était dans le texte initial : « *caressés par ce souffle frais et léger qui a passé les mers et qui nous vient vif et salé par le long baiser des vagues* », la réécriture transformant la caresse subie en une action commune de boisson, et donc en un

²⁴² Guy DE MAUPASSANT, « Miss Hastings », *op.cit.*, p.1

²⁴³ *Ibid.*, p.2

²⁴⁴ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Harriet », in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.885

²⁴⁵ *Id.*

baiser avec la nature beaucoup plus avide) initie pour l'Anglaise un dérèglement, puisque l'insouciance sensuelle du peintre cause en elle un sentiment amoureux hyperbolique et l'entraîne vers la mort.

On peut aussi envisager un dérèglement chez le peintre : il était un peintre serein dans sa jeunesse, et apparaît le long du récit un conteur vieux et tourmenté, qui ne peut traiter le thème qu'est Miss Harriet comme un thème pictural, ne l'ayant d'ailleurs jamais peinte quand il l'a connue car la trouvant ridicule (dans le texte, il sourit plutôt que de la croquer). L'errance du peintre et les digressions stylistiques du texte (qui peuvent aussi indiquer une certaine errance de l'énonciateur diégétique Chenal qui se perd dans son souvenir en le racontant) sont différentes : « faire le rapin » signifie errer de manière désinvolte sans s'attacher à rien, et voguer d'un lieu à un autre, d'un croquis à un autre sans autre but que le plaisir sensuel. En revanche, le texte de Maupassant montre deux formes de digressions : l'une qui décrit des paysages naturels, passant d'un thème à l'autre, et symboliserait le caractère contemplatif et léger de Chenal (comme la description du soir de promenade), et une autre qui s'attache à montrer l'importance de Miss Harriet, développant le même pantomime au moyen de sous-thèmes (notamment lors de la description physique) et relève davantage de l'obsession et de l'impossibilité de quitter un sujet unique. Les ajouts au texte d'origine montrent donc encore davantage le choc entre deux êtres qui croient se comprendre, mais dont l'un meurt d'avoir rencontré l'autre, et donc la fissure entre les deux personnages. Ce dérèglement est montré par un autre contraste : au début du texte, l'exposé de la vie des peintres faisant le rapin évoque deux formes de baisers, les baisers avec des femmes rencontrées au hasard (d'ordre donc sexuel) et les baisers avec l'eau en buvant à des sources (d'ordre donc naturel) ; or, le récit de « Miss Harriet » s'achève sur un baiser morbide, lorsque le peintre embrasse les lèvres de la morte.

L'élargissement du texte bref chez Maupassant, un texte qui comme Lorrain ouvre le recueil et lui donne son titre, s'explique à la fois d'un point de vue narratif (pour décrire fidèlement le personnage de Miss Harriet et expliquer l'histoire d'une rencontre fatale que développe le récit, ces digressions sont essentielles) et symbolise également, paradoxalement, le mystère impénétrable du thème. Du côté de Chenal, la rencontre avec Miss Harriet perturbe sa pratique artistique puisque c'est un de ses croquis, effectué au détour d'un chemin comme l'on peut imaginer le travail de conteur qui croque une histoire au détour d'une rencontre, qui est la cause du trouble et de la mort du personnage principal. Si l'on interprète le peintre

Chenal comme un double de l'écrivain Maupassant, le récit d'une telle histoire perturbe de même l'art de la concision du conteur, puisque le caractère inquiétant, presque fantomatique, et d'une certaine manière incompréhensible du personnage élargit un texte qui devrait être bref, et l'est bien dans le texte de périodique. Tout se passe comme si le fait d'écrire à nouveau ce texte écartait davantage l'art de Maupassant de celui du simple récit bref, de même que Chenal abandonne sa pratique de rapin pour rester plus longtemps dans l'auberge et connaître davantage Miss Harriet. Comme Lorrain, le texte d'origine va s'élargissant.

Nous nous intéressons aussi précisément à la forme de ces deux nouvelles, celle de Maupassant et celle de Lorrain, car elles partagent un autre mystère, celui de leur dédicace, ce qui interroge le lien entre les caractéristiques formelles du texte et celles du paratexte dédicatoire. En effet, de même que la dédicace originale de Lorrain, celle de Maupassant est unique par rapport à toutes les autres. Il s'agit de la seule dédicace elliptique de notre corpus, puisque le nom est éludé par des points de suspension : « À Madame... ». Cette ellipse peut être interprétée de plusieurs manières : (1) elle peut élargir la référentialité de la dédicace, qui serait alors adressée à toutes les « madame », et généraliserait donc l'adresse à une catégorie spécifique de destinataires ; (2) elle peut suggérer que l'identité de la dédicataire réelle doit être tue, et les raisons de cette censure seraient que la relation entre le dédicateur et la dédicataire est scandaleuse, que l'association entre le nom célèbre caché et le texte surprendrait le public, ou qu'un lien direct existerait entre l'identité de la personne réelle dissimulée et les personnages diégétiques, et que si ce lien était fait par les lecteurs, il révélerait une intimité qui doit rester cachée. Cette théorie est développée notamment par plusieurs chercheurs, qui ont tenté de décrypter l'identité de la mystérieuse dédicataire et d'y voir une potentielle maîtresse de Maupassant. Forestier notamment suppose qu'il s'agit de Hermine Lecomte du Noüy, mariée et qui vivait non loin de Maupassant à Étretat. Cette théorie suppose que le personnage de Miss Harriet serait un double de la dédicataire cachée, et pourrait être renforcée par le fait que malgré les modifications que Maupassant a apporté au nom de son héroïne, le H initial a été conservé, comme un indice. Cependant, Hermine n'est pas anglaise, n'était pas vieille lors de sa liaison supposée avec Maupassant, ne s'est pas suicidée et, si l'on suit le raisonnement de Forestier, ses sentiments auraient été partagés par Maupassant. Il serait cependant possible d'imaginer que, par un transfert complexe, ce soit Maupassant qui ait prêté certains de ses traits à Miss Harriet dans l'intrigue amoureuse, et que Lecomte du Noüy serait un Léon Chenal que l'écrivain n'a jamais pu conquérir.

Une troisième hypothèse, plus intéressante, expliquerait également cette dédicace : il existe une véritable stylistique, notamment au XIXe siècle, de l'aposiopèse dissimulant un nom propre. Elle existe même dans « Sonyeuse », puisque la ville fictive est tronquée : « S... », alors même qu'il est aisé de l'identifier comme une ville de Normandie, potentiellement Fécamp où est né Lorrain. On la trouve aussi chez Barbey d'Aurevilly : l'intrigue du « Bonheur dans le crime » par exemple se déroule dans « *la ville de V...* ». Cette étrange pratique, en brouillant la référentialité entre le lieu diégétique et un lieu réel, inscrit davantage l'intrigue dans la fiction, sans rendre pour autant impossible l'identification d'une inspiration réelle au lieu diégétique. Elle suggère également une portée potentiellement scandaleuse au texte de fiction, car sans prendre la peine de transformer les noms (ce qui pourraient rendre indiscernable un lien entre fiction et réalité), elle exhibe la nécessité de rendre difficile pour le lecteur l'identification d'une source réelle à l'histoire contée. Ainsi, le fait d'utiliser cette pratique dans le paratexte dédicatoire inscrit déjà cet espace dans un degré de représentation qui le rapproche de celui de la diégèse. Peut-être la dédicataire de Maupassant peut-elle se reconnaître, mais peut-être elle-même est-elle exclue de l'identification du nom qui se cache derrière les points de suspension. Cette dédicace montre que contrairement à toutes les autres nouvelles dédicacées de Maupassant, « Miss Harriet » ne peut être dédié à un être dont l'identité soit exhibée au lecteur, parce que la dédicataire serait trop proche de l'auteur (Hermine Lecomte du Noüy), ou parce qu'elle est totalement inconnue du public et exclue des sociabilités contemporaines (une dédicataire qui serait une étrangère comme Miss Harriet), ou parce que les sources d'inspiration du personnage sont multiples (plusieurs femmes auraient inspirées cette femme fictive), ou enfin parce que ce texte hanté par une figure mystérieuse ne peut être dédié qu'à une figure elle aussi mystérieuse et insaisissable.

La dédicace de « Miss Harriet » insiste donc autant sur la notion d'étrangeté et de mystère que les nombreux élargissements du texte d'origine effectués par Maupassant, et font de cette nouvelle un texte fondamentalement unique d'un point de vue formel dans l'esthétique maupassantienne. Elle montre aussi le paradoxe de la forme longue qu'on trouvait déjà chez Lorrain : les élargissements dans ce texte perturbent la structure du récit bref bien davantage qu'ils ne la renforcent et l'éloignent tout autant d'une forme romanesque cohérente, puisque le conte de périodique chez Maupassant devient, lorsqu'il est réécrit, une forme hybride et boursoufflée par ses digressions (comme les deux pages ajoutées à « Sonyeuse »). Alors même que la nouvelle est concentrée sur une intrigue brève (une rencontre avec un personnage qui

traverse rapidement la vie du narrateur), elle insiste démesurément sur le personnage central qui en vient à prendre trop de place. La figure féminine, plus elle est décrite, plus en devient étrange, comme Lady Mordaunt chez Lorrain, et plus la fissure s'élargit entre le thème et le narrateur. Cette longueur naît donc paradoxalement d'un manque, d'une incapacité du narrateur à comprendre, personnifiant le personnage central lui-même qui devient source d'obsession (Chenal reste plus qu'il ne devrait dans l'auberge, et les narrateurs de Lorrain sont hantés par des figures de décapitation), et que symbolise aussi l'aposiopèse de la dédicace dans le texte maupassantien.

Nous y reviendrons, mais chez Maupassant il serait difficile d'identifier « Miss Harriet » comme le seul texte parcouru par des digressions descriptives. On en trouve dans beaucoup d'autres textes, en particulier dans son premier recueil *La Maison Tellier* : « Histoire d'une fille de ferme » commence sur une longue digression à propos de l'atmosphère champêtre de la ferme, « La Femme de Paul » est truffé de digressions, etc. La cohérence formelle de ce premier recueil peut d'ailleurs être la longueur des textes, qui contraste avec celle des *Contes de la bécasse*, majoritairement beaucoup plus brefs. On retrouve dans « Histoire d'une fille de ferme » un élargissement lors de la réécriture, léger cependant puisque les descriptions de la ferme sont déjà présentes dans le texte lorsqu'il est publié en revue : la description de l'activité des poules, symbolique de l'acte sexuel qui va entraîner la grossesse de Rose, est agrandie d'une phrase à un paragraphe entier²⁴⁶. Le fait que les descriptions existaient déjà dans le texte d'origine de cette nouvelle, et que ce recueil contient en majorité des textes de plus de vingt pages avec plusieurs digressions, peut s'expliquer par le parcours génétique des textes : les textes ont été essentiellement publiés dans des revues, où ils peuvent être plus longs que dans un quotidien comme *Le Gaulois*, et les autres, comme « La Maison Tellier », sont inédits et paraissent pour la première fois en recueil. La contrainte de concision qu'impose le grand quotidien n'était donc pas imposée à l'écriture des textes originaux. Il est étonnant, ainsi, que ces digressions descriptives, très rares dans *Mademoiselle Fifi* (1882) où seul le premier texte, avec son personnage éponyme comme pour « Miss Harriet », est plus long que les autres, relativement absentes des *Contes de la Bécasse* (1883) et de *Clair de lune* (1883), réapparaissent dans « Miss Harriet ». La résistance de la dédicace à une certaine uniformité formelle pourrait être alors une autre indication de l'étrangeté de ce texte : la fissure entre l'énonciateur diégétique (Chenal) et son thème (Miss Harriet) dans la nouvelle,

²⁴⁶ Voir la nouvelle publiée dans *La Revue politique et littéraire*, 1^{ère} année, N°13, 26 mars 1881

réside également dans la dédicace, qui sépare d'abord le personnage diégétique central de la dédicataire (une « Miss » n'est pas une « Madame »), l'énonciateur diégétique et le dédicateur ensuite (Chenal ne dédie son récit à personne, et il s'adresse en particulier à une femme dont l'identité n'est pas tue, la baronne de Sérennes) et enfin entre le lecteur et la dédicataire, puisque l'identité de cette dernière est masquée, et même pour les lecteurs contemporains est aussi liminaire et marginale que l'est le personnage éponyme du récit.

« L'Héritage » a bien davantage les critères d'une novella, car d'abord partagé en sections, et d'une longueur qui s'explique par la longueur temporelle de l'intrigue. En effet, l'histoire de cet héritage qui se fait attendre dure près de quatre ans, jusqu'à ce que le couple Lesable finissent par avoir une descendance. Même s'il serait possible d'analyser la taille démesurée de certaines scènes par rapport à la structure d'ensemble, il n'est pas possible de considérer strictement sa longueur comme la boursouffure d'une intrigue brève que des digressions grossissent démesurément. D'autre part, l'un des thèmes de l'intrigue est justement l'attente interminable d'un événement qui n'arrive pas, ce que la longueur du texte même fait sentir. Ce texte, de même que les textes publiés d'abord dans des périodiques de *La Maison Tellier*, est d'abord publié en revue sur près d'un mois (de mars à avril 1884), dans *La Vie militaire*, ce qui peut expliquer également sa longueur. Nous ne nous attarderons pas pour l'instant sur la dédicace à Catulle Mendès, si ce n'est pour indiquer déjà que cette figure est étroitement liée aux sociabilités des revues, notamment à *La Vie populaire* qui publie des textes de Maupassant. Plusieurs autres textes de notre corpus connaissent le même destin que « L'Héritage », dans le sens où ils paraissent en sections au grès des numéros, sur un voire deux mois, sections qui correspondent à peu près aux chapitres du texte publié en recueil. C'est le cas par exemple de « Les Yeux verts, les yeux bleus » de Paul Hervieu, publié d'abord dans le *Journal des débats politiques et littéraires* à partir de mars 1886, soit quelques mois seulement avant sa publication en recueil. « Les Soeurs Rondoli » de Maupassant paraît dans *L'Écho de Paris* entre mai et juin 1884. « Abeille » d'Anatole France est publié dans *La Revue politique et littéraire* tout le long du mois de juillet 1882. Un autre cas de figure marque les récits plus longs : certains n'ont pas été publiés dans les périodiques et sont donc inédits. C'est le cas de « Mémoires d'un volontaire » de France, le plus long de loin des textes du recueil *L'Étui de nacre* en 1892, et de « Quitte ou double » de Maizeroy, texte qui ouvre le recueil *Les Malchanceux* de 1880. C'est également le cas de « Sonyeuse » de Lorrain.

Il serait faux de considérer qu'un texte inédit est forcément plus long, ou qu'un texte publié en revue aura tendance à être un conte élargi ou une novella davantage que les autres. Ce serait partir du principe que la brièveté n'est due qu'à la culture des quotidiens. Cependant, la revue va avoir tendance à accueillir des textes longs plus aisément que les quotidiens, ce qui justifie le choix des écrivains d'inscrire leurs textes dans tel ou tel espace selon leur forme. D'autre part, la raison pour laquelle un texte est inédit et n'a pas été publié dans un périodique peut être justement son étrangeté, qu'il s'agisse de son thème ou de sa longueur. Cela a en effet failli être le cas de « L'Héritage », que Maupassant destinait d'abord au *Figaro* mais qu'il a donné à *La Vie Militaire* à cause de son sujet (l'adultère) et de sa longueur. Il est également important de considérer le fait que la publication dans un recueil permet aux écrivains de notre corpus de retravailler des textes publiés, et que ce travail de réécriture peut mener à des élargissements qui en déforme l'état originel. D'une certaine manière, le récit-cadre des *Contes de la Bécasse*, par son déplacement en début de recueil lors de l'édition, fait de chaque récit une sous-branche de ce premier récit comme autant de chapitres. Nous avons vu cependant que cette apparence d'unité n'est qu'illusoire, et que l'arrangement des strates temporelles que cette unité semble opérer (le dîner de chasseurs serait le repère temporel que tous les narrateurs des contes ont en commun) est aussi étrange et bancal que celui que Lorrain donne à « Sonyeuse » quand il rajoute deux pages où le narrateur explique que des toiles de Gandara lui ont rappelé le souvenir de Lady Mordaunt. Les passages des textes d'un espace à un autre, les réécritures, font naître des étrangetés formelles et des boursouflures, qu'il s'agisse du passage du périodique au recueil (chez Maupassant) ou du recueil au périodique (chez Lorrain). Il n'est pas possible pourtant de ne voir ces boursouflures que comme des accidents, mettant en avant l'hybridité et l'imperfection des récits brefs attachés à la culture du journal. En effet, ces étrangetés formelles, que renforcent le plus souvent les dédicaces, devront être analysées comme étant potentiellement un calcul des écrivains, et non pas seulement issues de manipulations plus ou moins maladroites des écrivains-journalistes pour s'adapter à leur identité hybride.

3.3. Le conte journalistique

Nous appellerons contes journalistiques les récits qui empruntent la plupart de leurs traits formels à d'autres types de textes propres aux périodiques, à savoir la chronique, le reportage, le fait divers, la critique voire la publicité. Nous avançons cependant en terrain miné, car d'une part il serait possible de dire que tous les textes de notre corpus sont attachés de manière plus ou moins forte aux formes journalistiques, et d'autre part car l'espace en chantier qu'est la presse à la fin du XIXe siècle est grandement influencé par des écrivains qui puisent également leurs outils formels dans les genres littéraires (qu'il s'agisse des auteurs de notre corpus ou de ceux du début du siècle et même du XVIIIe), et que le statut encore ambivalent du journaliste ne permet pas de distinguer de manière profondément systématique les formes purement journalistiques de formes purement littéraires. Nous pouvons cependant distinguer certaines influences, encouragées par les différentes positions que nos auteurs occupent dans les milieux journalistiques. Il est en effet possible d'élaborer une typologie formelle en fonction des formes journalistiques que les contes de notre corpus empruntent, ou avec lesquels ils jouent et dialoguent. Nous étudierons ces emprunts formels en lien avec les sociabilités évoquées dans les dédicaces, puisque ces dernières permettent également de nouer le texte d'édition aux espaces de la presse.

Plusieurs de nos textes empruntent un format propre à la chronique judiciaire, à la chronique des tribunaux ou au fait divers. Si l'on se penche par exemple sur « La Tisane » de Bloy, premier texte des *Histoires désobligeantes*, on remarque plusieurs jeux de référence à l'espace du journal. Bloy publie d'abord cette nouvelle dans le *Gil Blas* en 1893²⁴⁷, où il est chroniqueur. Dans le même numéro où paraît le texte de Bloy (en première page), on trouve une section « Faits divers » (page 2) où est relaté un suicide, sous le titre « Suicide mystérieux ». La section des faits divers à cette époque se consacre en effet à trois catégories de faits, comme le rappelle Anne-Claude Ambroise-Rendu²⁴⁸ : faits de délinquance, accidents et suicides. Cette section des faits divers du *Gil Blas* se distingue des « Nouvelles & échos », relatant des faits beaucoup plus mondains, légers voire grivois. Il est intéressant de remarquer d'abord que par son thème, le texte de Bloy se trouve à cheval entre ces deux sections : une liaison avec un amant (thème léger) et assassinat d'un fils par sa mère (thème judiciaire). La

²⁴⁷ Voir *Gil Blas*, 15e année, N°4995, 22 juillet 1893, p.1

²⁴⁸ Anne-Claude AMBROISE-RENDU, in *Civilisation du journal*, op. cit., pp.979-997

fin du texte est particulièrement signifiante : « *Ce drame simple s'est accompli, il y a trois ans, dans le voisinage de Saint-Germain-des-Près. La maison qui en fut le théâtre appartient à un entrepreneur de démolitions* »²⁴⁹. À première vue, cette conclusion pourrait être celle d'un article de fait divers, puisque le texte était jusque là narré par un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne, celle du personnage Jacques qui est assassiné. Après sa mort, la focalisation interne n'étant plus possible, le narrateur prend un ton neutre et plus journalistique, faisant un lien par le déictique spatial « *Saint-Germain-des-Près* » à un contexte immédiat du lecteur mondain du journal.

On remarque cependant un premier problème : le fait divers est censé rapporter un fait ayant eu lieu il y a très peu de temps (le suicide par exemple de la page 2 a eu lieu « *la nuit dernière* »). Or le déictique temporel « *il y a trois ans* » qui semble faire référence à un contexte partagé par le narrateur et le lecteur du journal écarte le texte du genre du fait divers, puisque cela fait plusieurs années que l'évènement a eu lieu. Ce problème sera encore plus grand lorsque le texte est publié en recueil, puisque le référent de « *il y a trois ans* » pourrait être la date du journal dans l'espace de presse, mais ce référent disparaît dans le livre d'édition. Un autre problème est la dernière phrase : elle paraît à première vue ajouter un détail gratuit, comme un effet de réel, à l'histoire contée, en insistant sur l'ancrage spatial du lieu de l'intrigue. Pourtant, pour des lecteurs qui connaissent le passé de chroniqueur de Bloy, il est possible de percevoir la référence à un ouvrage publié presque dix ans auparavant, en 1884, et qui regroupait des chroniques de Bloy paru dans le *Chat noir : Propos d'un entrepreneur de démolitions*. La dernière phrase s'éclaire alors d'un jour nouveau, puisque le titre de cet ouvrage suggère que l'auteur lui-même est l'entrepreneur de démolitions, et si la maison du drame des *Histoires désobligeantes* appartient à un tel entrepreneur, il est peut-être suggéré que la maison est donc celle de l'auteur. Cela complexifie donc grandement le texte : est-il suggéré que l'auteur serait un personnage de l'intrigue, ou qu'il a eu connaissance de cette histoire car elle a eu lieu dans la maison qu'il habite avant qu'il en devienne lui-même le propriétaire ?

Ce jeu d'intertextualité permet en tous cas de voir que Bloy joue sur plusieurs tableaux : malgré le fait qu'il inscrit son texte dans l'espace du *Gil Blas* en lui donnant des allures de fait divers et en semant des éléments qui sont chers au ton général du périodique (la liaison hors mariage en particulier), il montre à des lecteurs plus attentifs qu'il ne renie pas ses origines

²⁴⁹ *Id.*

plus bohèmes (référence au *Chat noir*) et qu'il sous-entend un lien potentiellement intime avec l'histoire contée, ce qui remet en question la neutralité journalistique qui caractérise les locuteurs des faits divers. D'autre part, et ce sera le cas dans d'autres textes de notre corpus, la forme du fait divers est grandement retravaillée, voire renversée, puisque le texte permet d'avoir accès au point de vue de la victime, la focalisation interne de Jacques étant majoritaire dans la nouvelle, notamment au moyen du DIL : « *C'était donc vrai, qu'elle avait été se confesser !* »²⁵⁰. C'est d'ailleurs l'indicateur de la fiction, qui distingue ce texte même dans l'espace du journal d'une chronique judiciaire ou d'un fait divers. On peut donc interpréter d'une troisième manière la dernière phrase : l'histoire contée est qualifiée de « *drame* », le lieu où elle s'inscrit de « *théâtre* », ce qui insiste sur la notion de fiction, or le fait qu'elle se soit déroulée il y a trois ans chez un entrepreneur de démolitions pourrait signifier tout simplement que le texte a été écrit il y a trois ans chez Léon Bloy, et donc que l'histoire est bien fictionnelle. On sait que Bloy méprisait les textes écrits pour le *Gil Blas*, et l'on peut comprendre ici qu'il s'amuse à suggérer que le lecteur crédule du journal croira à la véracité de l'histoire en la confondant avec un fait divers réel, alors même qu'elle n'est que pure fiction et qu'il serait mal la comprendre que de la prendre au sérieux. Le fait que cette histoire soit « désobligeante » peut s'expliquer alors par le fait que l'auteur se montre désobligeant envers son lecteur : si le lecteur attend une fiction, il est déçu par les indices qui suggèrent que l'histoire est vraie (déictiques, ton d'apparence journalistique, forme finale du fait divers), et de même si le lecteur attend un fait divers, il est déçu par le point de vue choisi pour raconter l'histoire, par la péremption qu'indique la distance de trois ans, et par la pirouette de la dernière phrase. On remarque aussi que Bloy, malgré le fait qu'il soit contraint financièrement de vendre ses textes à un journal comme le *Gil Blas* qu'il méprise et qui le renverra d'ailleurs la même année de la publication de son recueil, reste fidèle à la culture des revues décadentes où la parodie, le pied de nez et le cabotinage sont de mise.

La dédicace de ce texte est à Henry de Groux. Ce dernier était un ami très intime de Bloy (une abondante correspondance en témoigne), peintre belge reconnu dans les milieux français de l'époque, publiant parfois des articles dans le *Mercure de France* où son amitié avec Bloy transparaît (en 1892, de Groux adresse par exemple plusieurs lettres à Vallette publiées dans le *Mercure* pour défendre Bloy contre les critiques²⁵¹), et dont l'œuvre traitant souvent de sujets

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ Voir notamment « Une Lettre », in *Mercure de France*, Année 1892, tome VI, 1er octobre, pp.97 à 99

religieux est commentée par plusieurs périodiques, tels que *La Plume*²⁵². Or le nom de Groux, de même que la dernière phrase de la nouvelle, peuvent perturber le lecteur inconscient des sociabilités journalistiques de l'époque ou du passé de chroniqueur de Bloy (le lecteur contemporain par exemple), mais pour un lecteur conscient de ces références (références au *Mercure* d'abord, références au lien d'amitié ensuite, références à une correspondance entre les deux artistes sur le sujet religieux enfin), le texte prend une allure nouvelle lorsqu'il est publié en recueil. En effet, le lien de Bloy avec les sociabilités des revues (notamment le *Mercure de France*) transparaît et décale le texte de l'espace de la grande presse que symbolise le *Gil Blas*. D'autre part, le thème religieux traité dans le texte est souligné par le nom de Groux (c'est une confession surprise par un tiers, Jacques, qui ouvre le texte et permet de raconter le meurtre sous l'angle de l'attente terrifiée d'une part, d'une perversion de la pratique religieuse d'autre part puisque la mère confesse le meurtre avant qu'il ait lieu et que la démolition est ici celle de l'image d'une mère vertueuse sous les yeux de son fils).

Cependant, à un niveau plus intime et en lisant la correspondance qu'échangent Bloy et de Groux en 1894, on peut comprendre que lui dédier cette nouvelle est peut-être aussi désobligeant pour le dédicataire : en effet, Bloy s'est donné pour mission de convertir de Groux à sa vision du catholicisme et de parfaire sa pratique religieuse, de la même manière qu'il l'a fait avec sa femme danoise. Les lettres qu'il envoie à son ami à cette époque sont violentes et font preuve de peu de douceur, comme le montre une de 1894 : « *Henry, je vous le dis avec force, avec autorité de la part de Dieu, de ce Dieu que je reçois tous les jours et qui me brûle, il dépend de vous de nous délivrer l'un et l'autre de la misère. Ce pouvoir vous est donné et si vous n'en usez pas, vous me forcerez à vous accuser. Vous serez, en réalité, l'auteur de mes souffrances et le plus impitoyable de mes ennemis.* »²⁵³ De la même manière, la vision de la pratique catholique dans la nouvelle est violente et traite également de trahison : la mère de Jacques, qui l'avait éduqué dans la vertu et la foi, le trahit pour son amant en le tuant. Nous reviendrons sur cette dédicace, mais nous voyons qu'elle peut faire référence également à la forme de la lettre, par des jeux d'écho que seul comprendrait le dédicataire et qui feraient de ce texte une autre lettre déguisée à son ami.

²⁵² Voir notamment les critiques des *Vendanges* (*La Plume*, 4e année, N°65, 1er janvier 1892, p.23) et du *Christ aux outrages* (*La Plume*, 4e année, N°79, 1er août 1892, p.8)

²⁵³ Lettre du 28 août 1894, publiée dans *Le Mendiant ingrat*, *op. cit.*, p.261

Quant à la forme de la chronique des tribunaux, elle est par exemple utilisée par Mirbeau et Maupassant dans un intéressant jeu d'échos. Ces deux auteurs publient régulièrement des chroniques et des récits brefs dans *Le Gaulois*, et se connaissent bien. Or Maupassant publie en 1883 dans le *Gil Blas* « Le Cas de Mme Luneau »²⁵⁴ qui joue abondamment avec la forme d'une chronique de procès, et en 1885 Mirbeau publie dans *La France* « La Justice de Paix »²⁵⁵ qui fait de même. Quand le texte de Mirbeau est publié en recueil l'année suivante, il est d'ailleurs dédié à Maupassant, ce qui fait non seulement référence à l'espace de presse du *Gaulois* qu'ils partagent, où des compte-rendus de procès sont régulièrement publiés, mais également à la nouvelle antérieure de son confrère. Les points communs formels entre les deux textes ne s'expliquent donc pas seulement par l'intertextualité : les nombreux dialogues qui les structurent, l'évocation des différents rôles légaux (plaignants, juge de paix, avocats, témoins) et les termes techniques font également référence à une forme journalistique. Cependant, les deux textes la détournent de manière parodique : le sujet du litige est chez Maupassant une somme qui n'a pas été versée après rapports sexuels hors mariage, ce qui est également le cas chez Mirbeau. Chez Maupassant, Mme Luneau est enceinte et aurait promis cent francs au plaignant, tandis que chez Mirbeau un paysan a promis une demi-pistole à un autre pour pouvoir coucher avec sa femme, et le plaignant prétend que cette somme n'a pas été versée. Dans les deux cas, le litige est donc ridicule, et le résultat du procès également puisque la somme est réduite dans les deux cas et les plaignants sont satisfaits, suggérant cependant qu'ils ont été lésés. Dans les deux textes, on remarque aussi la volonté par les auteurs de prêter à certains personnages un dialecte paysan qui contraste avec le langage procédurier du juge de paix. Le parallèle entre les deux textes est intéressant : tous deux détournent la forme journalistique dans une visée satirique (ici la justice tourne presque à vide et ne montre que peu d'efficacité), et les références que Mirbeau fait au texte de Maupassant suggèrent, en parallèle de la culture de la presse, une culture littéraire qui parasite la référentialité de la diégèse à un contexte réel (le procès pourrait être interprété par un lecteur naïf comme un procès réel entre paysans) puisque ce texte est une réécriture d'un autre texte de fiction, et que l'on pourrait qualifier « La Justice de Paix » d'hypertexte avec deux hypotextes (le texte de Maupassant qu'il pastiche, les textes de presse qu'il parodie).

²⁵⁴ in *Gil Blas*, 5e année, N°1372, 21 août 1883, p.1

²⁵⁵ in *La France*, 24 juillet 1884, pp.1-2

Nous avons déjà évoqué la manière dont Lorrain insuffle dans certains de ses récits brefs la forme de la critique qu'il pratique parallèlement à la publication de ses recueils. Il n'est pas le seul à mêler critique artistique et récit bref, mais est plus largement reprise une pratique du journaliste littéraire qui consiste à citer abondamment des auteurs dans les chroniques et à faire s'entre-mêler des noms de contemporains à des artistes plus antérieurs. Comme nous l'avons vu dans la chronique de Lorrain « Narcisse », l'article de presse est très souvent l'occasion d'un jeu polyphonique convoquant une multitude d'artistes. Renard lui aussi parsème ses textes de titres et de noms d'auteurs, comme pour inscrire régulièrement la diégèse dans un contexte contemporain aux lecteurs des périodiques, construire un narrataire lettré et cultivé, et mêler intrigues prosaïques et références à des œuvres de fiction. Dès les premières pages de *Sourires pincés*, on remarque une myriade de références intertextuelles qui jouent sur les rapports entre fiction et réalité, et la manière dont l'expérience des narrateurs est influencée par leur culture littéraire. Dans « Tête de lit », histoire crue d'un problème de couple, est cité *Salambô* de Flaubert. Dans « La Mèche de cheveux », une mèche coupée de la maîtresse du narrateur homodiégétique tombe sur un exemplaire des *Fleurs du mal*, il est également fait référence à *L'Éducation sentimentale*, et des vers de Baudelaire clôturent le texte. Dans « Le Bêcheur » est fait référence à « *des livres édités par Alphonse Lemerre* »²⁵⁶. À ces références s'ajoutent d'autres plus ténues, puisque « La Mèche de cheveux » peut également évoquer « La Chevelure » de Maupassant parue quelques années auparavant.

Elles sont encore démultipliées par les dédicaces, à des artistes contemporains comme Rachilde ou Willy. Cette abondance de références littéraires montre une mise en abyme vertigineuse de la référentialité : les espaces diégétiques des récits de Renard sont parcourus d'œuvres littéraires réelles mais de fiction, jouant ainsi sur une frontière poreuse entre l'espace diégétique et la réalité, tout en nouant des liens entre ces espaces diégétiques et d'autres diégèses et donc d'autres espaces fictionnels. Par exemple, le mari de « Tête de lit » est à la fois un personnage de Jules Renard, Albert, qui fait écho de manière symbolique au prénom Aline de sa femme (degré donc diégétique), mais également comparé à un personnage de *Salambô*, Clinabare (degré intertextuel et également diégétique), mais il est aussi un lecteur de Flaubert et donc potentiellement un double du lecteur de Renard dans un autre

²⁵⁶ Jules RENARD, *Sourires pincés* [1890], in *Œuvres complètes : 1864-1910*, Vol. 1, Paris, Bernouard, 1925-1927, p.195

degré de représentation. Le fait que le texte soit dédié à Rachilde peut également pour les lecteurs contemporains évoquer son mariage public avec un autre prénom en A, lui réel, Alfred Vallette, et suggérer une correspondance entre l'intimité du couple de fiction et celui du couple de journalistes.

Comme chez Lorrain, les effets d'écho entre les œuvres, abondamment utilisés par les critiques littéraires de l'époque dans la presse, font de la réalité que partagent les auteurs et les lecteurs une réalité entremêlée de fiction, par une culture littéraire commune rongant la frontière entre les espaces de sociabilité fictifs et les espaces de sociabilité réels. C'est une pratique qu'on retrouve chez la plupart de nos auteurs, de France à Villiers en passant par Maupassant. Plus largement, la pratique dialogique des auteurs qui consiste à construire son propre texte en réaction à un texte antérieur, pratique qui ne concerne pas seulement la critique artistique (propos dont la raison d'être est justifiée par le fait que son thème est le propos d'un autre, et qu'il est donc un métatexte), influence la forme de beaucoup de textes de nos auteurs. Par exemple, dans « Les eaux muettes » de Mirbeau, c'est la lecture d'impressions de voyage de Renan qui initie les souvenirs du narrateur : « *Le Voyage de M. Renan dans sa chère Bretagne a remué en moi tout un monde de souvenirs* »²⁵⁷. Ces procédés d'intertextualité s'expliquent en partie par l'espace du journal, profondément dialogique, et la nécessité pour les textes de presse de se faire référence les uns aux autres. Cependant, il est saisissant de constater que dans l'espace du recueil, ces citations qui demeurent ne sont que très rarement soutenues et donc d'une certaine manière justifiées par les dédicaces. Dans le cas du texte de Mirbeau, on pourrait s'attendre à ce que le texte soit dédié à Renan, pourtant il n'en est rien, puisqu'il est dédié à Amédée et Émile de Lécluze Trevoedal. On comprend donc bien que lorsque la dédicace, absente du périodique, apparaît dans le recueil, elle extraie en partie le texte du premier réseau de référentialité qu'offrait l'espace de presse.

Il existe également une mode, notamment en dernière page des grands périodiques et jusque dans certaines revues, de textes publicitaires médicaux pour tel ou tel traitement, et de courts articles sur les dernières découvertes scientifiques. Dans *Le Figaro*, par exemple, on peut souvent trouver en dernière page une simple ligne encadrée vantant les mérites d'un nouveau remède, comme dans le numéro pris au hasard du 5 janvier 1886 qui recommande le « *Système électro-magnétique, nouvelle découverte du Dr Parkes, pour la guérison des*

²⁵⁷ Octave MIRBEAU, *Lettres de ma chaumière*, op. cit., p.89

névralgies, rhumatismes, sciatique, lumbago »²⁵⁸. On retrouve cette forme publicitaire remaniée dans certains de nos textes. Cela peut être de manière directe comme dans la nouvelle « Le Traitement du Docteur Tristan » de Villiers de l'Isle-Adam dans les *Contes Cruels* : « *Cette fois, c'est la Médecine qui va nous éblouir. Écoutons ! Un stupéfiant praticien, le Dr T. Chavassus, vient de trouver un traitement radical des Bruits, Bourdonnements, et tous autres troubles du canal auditif. Il guérit jusqu'aux personnes qui entendent de travers, maladie devenue contagieuse de nos jours.* »²⁵⁹ Le texte entier emprunte de manière parodique le ton publicitaire de l'époque. Ce style apparaît par de nombreux effets de répétition, qui ont pour fonction rhétorique de marteler des mots-clés devant être retenus par le consommateur : « *Le tympan est crevé, - c'est-à-dire ce point mystérieux, ce point malade, ce point inquiétant qui, dans le tympan de votre misérable oreille, apportait à votre esprit ces bourdonnements de gloire, d'honneur et de courage* »²⁶⁰. La répétition s'achève sur un jeu de mise en page qui montre l'hybridité du texte, avec des italiques mimant les intonations du locuteur puisqu'ils peuvent indiquer un ton plus marqué pour le dernier « point », mais pouvant aussi suggérer une dimension pédagogique, voire démagogique, du langage, puisque la répétition ne suffirait pas au lecteur pour comprendre l'importance du mot. On trouve d'autres effets de mise en page : les majuscules et la ponctuation outrancière « *ENFIN !!! Vous respirez. Chavassus vous délivre d'une pichenette sur le nez, en signe de guérison ; vous vous levez, - Vous êtes LIBRE...* »²⁶¹. Les adresses directes au lecteur à foison à travers la P5 imitent le style publicitaire, montrant une parole directement destinée à un consommateur qui apparaît aussi comme un « vous » universel (« *Vous êtes sauvé. Vous n'entendez plus rien.* »)²⁶². Enfin, le présent de narration actualise l'achat et la consommation futurs, puisque si le début du texte est marqué par le futur simple (« *il vous ôtera ces démangeaisons-là* »)²⁶³, le présent marque tout le reste du texte (« *Vous pénétrez dans son*

²⁵⁸ *Le Figaro*, 32e année, 3e série, N°5, 5 janvier 1886, p.3

²⁵⁹ Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE ADAM, « La Traitement du Docteur Tristan », in *Contes cruels*, op. cit., p.296

²⁶⁰ *Ibid.*, p.300

²⁶¹ *Id.*

²⁶² *Id.*

²⁶³ *Ibid.*, p.297

cabinet »)²⁶⁴, comme s'il y avait deux personnages différents derrière un même déictique : le consommateur potentiel qui n'a pas encore acheté le produit et sujet des verbes au futur, et le patient dont l'on décrit le parcours dans le reste du texte, sujet des verbes au présent. Par ce jeu référentiel, la fonction publicitaire est remplie : le texte lui-même opère stylistiquement la transition entre la consommation envisagée et la consommation actualisée.

Il s'agit bien de parodie et non pas de pastiche, puisque de nombreux indices dans le texte montrent une distanciation ironique du locuteur, sous un *ethos* publicitaire. Il a été parfois dit de Villiers qu'il utilisait un vocabulaire scientifique de manière pédante pour revendiquer un savoir qu'il ne possédait pas, mais il nous semble au contraire que la maîtrise fantaisiste et outrancière de ce vocabulaire sert une ironie subtile. En effet, il est question dans ce texte d'une opération qui permettrait d'ôter les troubles du canal auditif, donc *a priori* une opération médicale utile. Il apparaît cependant que la solution, nullement révolutionnaire, consiste à percer le tympan et à rendre sourd. Il s'agit donc d'ôter aux patients tout bruit, et pas seulement ceux qui les gênent. Présenté comme un progrès scientifique (« *Le Progrès nous emporte en son torrent.* »)²⁶⁵, l'opération décrite paraît pourtant rudimentaire et barbare (« *Le tympan est crevé* »). Un indice en particulier suggère une pratique relevant de la superstition médiévale davantage que du progrès scientifique : « *[il] détache [...] un fort coup de pied, que vous recevez débordant de gratitude et en regardant la botte d'oignons* »²⁶⁶. Il peut paraître en effet surprenant de remarquer la présence d'une botte d'oignons (qui fait penser à la gousse d'ail destinée à repousser les vampires) dans le cabinet d'un éminent médecin. La description même du médecin est douteuse : « *Le Docteur, alors, vous regarde, en haussant les sourcils, en poussant sa joue avec sa langue et un cure-dents à la main, vous témoignant ainsi, du violent intérêt que vous lui inspirez* »²⁶⁷. Il y a un décalage net entre l'adjectif « *violent* » pour qualifier l'intérêt du médecin et les preuves de cet intérêt, qui ne semblent nullement l'illustrer. Par plusieurs éléments, il est donc bien suggéré que le Dr Tristan est un charlatan.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.298

²⁶⁵ *Ibid.*, p.295

²⁶⁶ *Ibid.*, pp.300-301

²⁶⁷ *Ibid.*, p.298

Un discours politique sous-jacent transparait dans ce texte : le traitement a pour vocation d'amputer de potentiels révolutionnaires (« *Éprouvez-vous des sursauts d'honneur révolté lorsque le sentiment du vaincu et de l'indomptable espoir des grands lendemains s'allume en votre coeur et fait rougir le lobe de vos oreilles* »)²⁶⁸. L'évocation de la couleur rouge peut faire évidemment référence au drapeau rouge anarchiste, interdit après la Commune en 1871. Villiers n'était pas à proprement parler anarchiste malgré la proximité des symbolistes avec ces mouvements, et s'il s'est investi dans la Commune en publiant des textes dans le *Tribun du peuple* sous un pseudonyme, son rapport aux communards était complexe. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que les révolutionnaires et les artistes sont mis dans ce texte sur le même plan : « *Seriez-vous tourmenté par quelques lointains appels des sirènes de la Gloire ?* »²⁶⁹. Un parallèle est également fait avec les catholiques, puisqu'il est suggéré de façon burlesque que le traitement guérirait Jeanne d'Arc. Une phrase en particulier indique l'ironie, et le positionnement du locuteur vis-à-vis du traitement qu'il fait mine de promouvoir : « *Ce prince du savoir empêcherait de distinguer jusqu'à la voix de sa conscience, au besoin* ». Il est donc suggéré que le traitement supprime les envies de gloire, les ambitions révolutionnaires, les convictions religieuses et la morale, autant d'éléments qu'on pourrait potentiellement prêter à l'auteur lui-même, si tant est qu'il soit simple d'analyser le rapport de Villiers à la religion, à la morale ou à l'art. On sait pourtant que l'œuvre de Villiers est hantée par des figures de docteurs, dont le plus célèbre, Tribulat Bonhomet, apparaît comme le symbole d'une bourgeoisie aussi bien fascinée que cruelle envers les artistes, comme dans « *Le Tueur de Cygnes* » (publié en 1888 dans le recueil *Tribulat Bonhomet* et dédié à Jean Marras) où le docteur (habillé d'ailleurs en chevalier médiéval) écoute l'agonie des cygnes-poètes avant de les tuer à coups de pierre.

Une des clefs d'interprétation de ce texte complexe est justement sa dédicace : suprême ironie, cette parodie publicitaire sur les miracles de la surdité est dédiée à un musicien, Jules de Brayer. Il apparaît donc que le dédicataire n'est pas un consommateur potentiel du traitement promu. Si le narrataire du texte apparaît en filigrane comme un bourgeois avide de silence et de paix (« *Vous sortez de chez lui, frais, dispos, leste - (en ce bel habit noir, vulgo sifflet, aliàs queue-de-pie, avec lequel vous portez, si divinement, le deuil des mots que vous*

²⁶⁸ *Ibid.*, p.297

²⁶⁹ *Id.*

avez tués) »)²⁷⁰, le dédicataire n'en paraît pas *a priori* être un double, en tous cas aux yeux des lecteurs contemporains. En effet, Jules de Brayer est un défenseur de Wagner, compositeur et directeur d'opéra. Il publie en 1882 des articles dans la revue *La Vie artistique* où certains contes de Villiers sont également publiés, ainsi que dans *La Revue wagnérienne*. Il n'apparaît donc pas publiquement comme un défenseur du silence. Lui dédier ce texte peut indiquer une autre lecture, d'un conte qui apparaît d'abord comme une réclame publicitaire. La dédicace contredit d'autre part, encore une fois, l'adresse générale du texte à un narrataire invoqué par la P5 : un texte publicitaire n'est normalement pas dédié à une personne spécifique. L'épigraphe est un autre indice de la portée complexe du texte : extraite du Livre d'Ézéchiel, plus précisément le passage connu sous le nom de « La Vallée des ossements desséchés », il s'agit ici d'une parole de Dieu adressée aux hommes, citée en latin (« *Fils de l'homme, ces os pourront-ils revivre ?* »)²⁷¹. Villiers fait donc parler Dieu au début d'un texte qui prône ensuite le silence de voix parasites. D'autre part, la suite du texte de l'Ancien Testament conte la reconstruction à partir d'ossements d'un corps humain vivant. Il s'agit donc de l'inverse de ce que le traitement prône : quand le Dr. Chavassus a pour vocation de percer le tympan, et potentiellement de couper les lobes des oreilles, le pouvoir divin dans le texte cité reconstruit la chair à partir de simples ossements. Ces contradictions servent la dimension parodique et donc satirique du texte.

Beaucoup de textes publiés dans le *Gil Blas* empruntent nombre de leurs traits aux chroniques et nouvelles mondaines qui parcourent ce périodique, à la réputation sulfureuse. Plus largement, le récit régulier des événements mondains et des anecdotes liées aux mariages, divorces et liaisons des figures de la haute société est une pratique que partagent la plupart des grands quotidiens. Maupassant dans sa correspondance montre bien que le choix de tel périodique pour proposer ses textes repose en partie sur les différentes politiques et lecteurs attachés à ces journaux. Il est certain que le lectorat du *Gil Blas* raffole d'histoires polissonnes, voire scandaleuses. Il n'est donc pas surprenant que beaucoup des textes de Maizeroy par exemple, publiés dans le recueil *Coups de coeur* en 1889 et d'abord parus pour la majeure partie d'entre eux dans le *Gil Blas*, flirtent avec le style des nouvelles mondaines. Maizeroy est adepte d'une littérature profuse et qui fonctionne abondamment par échos. On retrouve les mêmes personnages d'un roman et d'une nouvelle à l'autre, comme par exemple

²⁷⁰ *Ibid.*, p.301

²⁷¹ *Ibid.*, p.295

Mme de Luxille, qu'on trouve déjà dans le roman *Deux Amies* de 1884, puis dans la nouvelle « La Chandelière » publiée dans le GB en février 1886²⁷², ou encore dans « Au Crépuscule », toujours dans le GB, en 1887²⁷³. Elle apparaît à nouveau dans « Un Mari », l'un des textes de *Coups de coeur*.

Tout d'abord, ces échos montrent la porosité des espaces de la presse et de l'édition. Ensuite, ils permettent par l'apparition régulière des mêmes noms de donner l'illusion d'une société mondaine réelle, car dans les « Nouvelles & Échos » du GB par exemple il est de coutume de relater les faits et gestes de figures familières de la haute société, dont les noms réapparaissent régulièrement dans les colonnes. Les personnages de Maizeroy sont d'ailleurs souvent des membres de l'aristocratie, comme ceux qui passionnent les chroniqueurs mondains. Enfin, le personnage de Mme de Luxille par exemple permet de voir que Maizeroy s'adapte aisément au ton du *Gil Blas*, puisque ce personnage de mondaine est associée à plusieurs reprises à des liaisons avec d'autres femmes (la passion homosexuelle est d'ailleurs le thème principal du roman *Deux Amies*, écrit en partie en réponse à une suggestion de Maupassant). Dans « Un Mari » par exemple, le texte s'ouvre sur une scène amoureuse entre ce personnage et une autre femme, Rosette. Mettre en avant, par des échos nombreux, un tel personnage peut s'expliquer de plusieurs manières. Entre deux femmes, à cette époque, il est courant de considérer comme grivoise, voire pornographique, la description de relations sexuelles (le terme « pornographique » est employé par Maupassant dans sa préface à *Celles qui osent*)²⁷⁴, et il s'agit donc d'attirer des lecteurs masculins pour qui ces écrits sont souvent modelés. On peut aussi imaginer que, au milieu d'une société parisienne où des figures célèbres liées à l'homosexualité s'expriment relativement librement (on pense à Liane de Pougy par exemple) ou de manière plus dissimulée (comme Verlaine ou Lorrain), écrire de telles liaisons peut être une manière de se montrer subversif sans en avoir l'air, et de faire affront aux bonnes moeurs sous couvert de satisfaire des exigences éditoriales légères. Enfin, et nous y reviendrons concernant les dédicaces, la récurrence d'un personnage comme Mme de Luxille permet de suggérer des sociabilités plus cachées que celles publiques des sociabilités journalistiques ou mondaines, et la réalité de relations qui, sous couvert d'être dévoilées aux lecteurs, n'en restent pas moins secrètes.

²⁷² voir « Histoires vraies : La Chandelière », in *Gil Blas*, 8ème année, N°2283, 17 février 1886, pp.1-2

²⁷³ voir « Au Crépuscule », in *Gil Blas*, 9ème année, N°2630, 30 janvier 1887, p.1

²⁷⁴ Préface à *Celles qui osent*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883, p.xiii

Si l'on examine un texte de Maizeroy pris par exemple dans le recueil *Coups de coeur*, on remarque vite que la forme de certains textes imite celle des nouvelles mondaines. « Flagrant délit »²⁷⁵, le premier texte du recueil, a été publié dans le *Gil Blas* le 23 décembre 1886. Parmi les « Nouvelles & Échos » de ce numéro (même page), on en remarque une qui traite d'infidélité féminine : un mari se déguise en cocher pour surprendre sa femme pendant une virée nocturne parisienne. Une autre raconte une anecdote grivoise à propos d'un trio clandestin. Or le texte initial de Maizeroy raconte la manière dont une épouse est surprise par son mari et la police en flagrant délit d'adultère. L'anecdote mondaine sur le mari-cocher commence ainsi : « Une bonne histoire fait en ce moment le tour des salons parisiens »²⁷⁶. Le texte initial de Maizeroy commence d'une manière similaire : « ... J'en connais une bien plus drôle — s'écria le gros Croisilles en posant sur la cheminée son verre ». Ce conteur, installé dans ce qu'on peut imaginer un salon mondain (le détail du verre le suggère), entreprend d'éclairer d'un jour nouveau une anecdote présentée comme connue des allocutaires diégétiques (le déictique démonstratif dans le GN « ce pauvre comte de Ravignac » indique que l'affaire du divorce des Ravignac est un fait connu des auditeurs). Le locuteur anonyme des « Nouvelles & échos » prend chez Maizeroy les traits d'un personnage nommé, mais les similitudes entre la manière dont sont encadrées les deux histoires (le mari-cocher et le flagrant délit) suggère que l'espace du journal serait une extension d'un salon mondain, où les rumeurs et anecdotes croustillantes sont reléguées. L'histoire du flagrant délit semble donc se présenter comme un raconter de plus, à la différence que la figure du conteur et de l'espace où il s'exprime sont mis en scène dans le texte de Maizeroy, alors que dans la section « Nouvelles & échos » le locuteur-journaliste est anonyme, et qu'il utilise l'espace du journal pour reléguer à un auditoire cette fois distant (les lecteurs du *Gil Blas*) un fait dont la réalité est incertaine (« je donne le raconter tel qu'il est »).

L'intérêt de « Flagrant délit » réside dans sa réécriture, car l'intrigue est sensiblement différente dans le recueil de celle de la nouvelle publiée dans le *Gil Blas*, au point qu'il semble qu'aient été davantage changés de passages que conservés : le titre est le même, ainsi que la fin du texte où un commissaire entre dans une chambre pour surprendre une liaison adultère, mais les noms ont été changés (le comte de Ravignac est devenu marquis de Laurière), c'est cette fois le mari qui met en scène un adultère pour pouvoir divorcer de sa

²⁷⁵ in *Gil Blas*, 8ème année, N°2592, 23 décembre 1886, p.1

²⁷⁶ *Id.*

femme, et le dénouement est plus complexe et plus rocambolesque que dans le texte d'origine. Ces différences indiquent à quel point le texte initial a pour vocation de s'insérer dans l'espace du *Gil Blas*. Tout d'abord, l'histoire en recueil est introduite comme extraite du témoignage du mari après évènement, mais n'est plus un racontar relégué par un autre et donc n'est plus un on-dit colporté et savouré parce que les protagonistes sont absents de la situation d'énonciation qui encadre l'anecdote, saveur qui est également celle de la lecture des « Nouvelles & échos ». Ensuite, l'intrigue initiale (une femme est surprise par son mari en pleins ébats) est simple et relativement prosaïque, ce qui permet à la fois de correspondre à la forme de la nouvelle mondaine (elles sont en général très courtes) et de paraître réelle. Le texte réécrit en revanche est beaucoup plus rocambolesque et fantaisiste, et dérive vers le fait divers : la maîtresse choisie par le mari pour être surpris en flagrant délit d'adultère est une prostituée impliquée dans une affaire de vols, et le mari comparaît aux assises comme témoin. Enfin, le changement de genre du coupable d'adultère peut indiquer un revirement quant aux attentes des lecteurs du *Gil Blas* : dans le numéro du 23 décembre 1886, il est en effet uniquement question, dans les « Nouvelles & Échos » de femmes coupables et de maris cocus, ce qui est un trait récurrent dans les pages du *Gil Blas*. L'espace du recueil permet ainsi à Maizeroy de se libérer de certaines contraintes formelles.

La dimension plus rocambolesque, et donc d'apparence plus fictionnelle, du texte réécrit est également suggérée par la dédicace à Henri Meilhac. En effet, Meilhac est un dramaturge boulevardier, dont le nom est abondamment cité dans les pages du *Gil Blas* à l'époque de la parution du recueil de Maizeroy. Il est notamment connu pour avoir écrit en collaboration le livret de l'opéra-comique *Manon* de Jules Massenet en 1884. Dans cette œuvre comme dans plusieurs autres, les péripéties s'enchaînent autour d'une intrigue de boulevard (liaison amoureuse illicite, jeux de carte, enlèvements, arrestations). Dans *Manon*, l'héroïne est d'ailleurs surprise par la police au lit avec son amant Des Grieux, accusée de prostitution et arrêtée. Dédier ce texte à Meilhac, connu par les lecteurs de périodiques, et faisant partie des sociabilités mondaines (Meilhac est une figure de théâtre importante, et fréquente le salon de Geneviève Halévy), c'est suggérer une dimension théâtrale et fantaisiste au texte sans pour autant renier ses origines journalistiques (car Meilhac était connu également pour ses nombreuses aventures féminines). On voit donc que le texte de Maizeroy, comme beaucoup d'autres, s'amuse avec les frontières instables entre écriture de presse, écriture romanesque et écriture dramatique, ainsi qu'avec la manière dont les faits mondains, relégués dans les

« Nouvelles & Échos » et inspirant des intrigues boulevardières qui foisonnent dans beaucoup de pièces et opéra-comique de l'époque, acquièrent une dimension fictive. D'autre part, et nous resterons prudente quant à notre hypothèse, car à l'inverse d'un Léon Bloy ou d'un Mirbeau, Maizeroy n'est nullement un satiriste, on peut suggérer que les métamorphoses que connaît le texte, la manière dont la femme adultère devient un homme adultère et dont le divorce, qui dans les deux versions paraît résulter d'un mariage dysfonctionnel qui le justifierait amplement (dans la première version, le mari trop vieux pour sa femme mérite son sort - « *Fallait pas qu'il y aille !* »²⁷⁷, et dans la deuxième les deux mariés sont insatisfaits de la fidélité qu'exige leur union - « *qu'on se sent d'humeur cabriolante, trop fêteuse et trop nomade pour continuer l'essai conjugal* »²⁷⁸), vise à critiquer d'une part le carcan bourgeois et trop serré du mariage, et d'autre part la nouvelle loi sur le divorce de 1884 qui ne reconnaît pas le consentement mutuel et contraint les époux à prouver l'adultère pour se défaire l'un de l'autre, et à mettre en scène tels des dramaturges des scènes adultères ridicules.

Cette culture du conte grivois, très proche de l'anecdote mondaine, est évoquée dans beaucoup de nos textes, de manière souvent déceptive. Par exemple, dans les scènes champêtres décrites par Renard au sein du *Vigneron dans sa vigne* sont racontées des « Nouvelles du pays », à travers le récit d'un narrateur homodiégétique parisien rendant régulièrement visite à des figures provinciales familières. La première série intitulée « Mœurs des Philippe » déçoit les attentes potentielles de lecteurs avides de détails grivois et offre un commentaire sur la manière dont le texte littéraire à cette époque est directement influencé par des exigences éditoriales et des formes spécifiques. En effet, le chapitre X de cette série avait été publié tout d'abord dans *L'Écho de Paris* le 29 juin 1899. À la fin du texte, après que les époux Philippe aient été décrits à couper l'herbe d'une prairie, on lit ces lignes (à l'identique dans le texte de presse et le texte édité) : « *Ils restent là, coude à coude, un instant désoccupés. // Oh ! n'espérez rien ! // L'odeur du foin ne les grise pas ; ils ne vont pas, pour vous faire plaisir, se rouler dans l'herbe* »²⁷⁹. Si les « notes mondaines » et autres chroniques dans ce périodique sont en général plus sages que dans le *Gil Blas*, il n'en reste pas moins que certains textes flirtent avec les thèmes grivois propres à cet autre journal. Renard, fort conscient de la variété des espaces de la presse et sautant en acrobate d'un périodique à

²⁷⁷ *Id.*

²⁷⁸ René MAIZEROY, « Le Flagrant délit », in *Coups de coeur*, *op.cit.*, pp.3-4

²⁷⁹ Jules RENARD, « Nouvelles du pays », in *L'Écho de Paris*, 16ème année, N°5512, 29 juin 1899, p.2

l'autre, s'amuse dans ce texte à décevoir les attentes supposées des lecteurs du périodique. L'utilisation du présent de narration, qui permet plus aisément de dépeindre la scène champêtre sous les yeux du lecteur, et l'incise « *pour vous faire plaisir* » permet d'invoquer un narrataire qui serait co-auteur du texte. Cette adresse au lecteur permet paradoxalement à Renard, en décevant des attentes polissonnes, d'exclure le narrataire de l'acte d'écriture alors même qu'il en suggère la volonté, et de prêter une indépendance à ses personnages vis à vis des attentes parisiennes et mondaines. Le narrateur homodiégétique se désolidarise du narrataire en se présentant comme témoin fidèle d'une scène dont l'intégrité ne peut être déformée, et suggère également une vision déformée du narrataire parisien, accoutumé par une certaine culture grivoise à mal interpréter la réalité provinciale : les paysans ici travaillent, mais le foin n'est pas aphrodisiaque, et la journée de labeur mène à une contemplation platonique et au repos, et non à des galipettes dans l'herbe.

Il est aisé de faire un rapprochement entre cette section et les « Tablettes d'Eloi », une autre section du *Vignerons dans sa vigne*, dont les textes sont eux essentiellement publiés dans *La Revue blanche*²⁸⁰. À l'inverse de *L'Écho de Paris*, cette revue encourage l'innovation formelle, et la forme du fragment qui marque la plupart des textes de Renard. Se mêlent à des textes en prose des œuvres picturales et photographiques, proches du mouvement Nabis, et il est intéressant de rapprocher la notion de photographie de cette phrase finale de Renard dans « Mœurs des Philippe ». En effet, le dénouement sexuel dans les foins serait une manière d'achever le texte, selon les attentes supposées des lecteurs de périodique. Or, refuser ce dénouement, c'est d'une certaine manière refuser de se conformer à un carcan formel pour en proposer un autre, qui relève justement du non-dénouement, puisque les deux personnages ne font rien, comme arrêtés dans un instantané photographique. Il existe bien des adresses au lecteur dans les « Tablettes », mais elles ne sont pas comme dans le texte publié dans *L'Écho* un refus des attentes du narrataire. Il semble donc bien que Renard s'amuse à décevoir les attentes d'un certain lectorat, en imposant une nouvelle forme esthétique qui correspond davantage à celles que l'on trouve dans *La Revue blanche*.

Paradoxalement, on peut aussi comprendre que cette manière déceptive de traiter notamment les sujets grivois, et ces réflexions implicites sur la forme brève, ne naissent pas seulement d'une critique de l'espace journalistique comme réponse facile aux fantasmes des lecteurs. En effet, on pourrait interpréter la phrase du narrateur de Renard comme un retour

²⁸⁰ Voir les numéros de *La Revue blanche* du 15 mars au 15 juin 1895

brutal à la réalité, comme l'expression d'une voix de journaliste qui refuse la fiction et le plaisir facile qu'elle donne. Il s'agit de montrer la réalité champêtre telle qu'elle est. De la même manière, beaucoup des textes du recueil de Jules Ricard *Histoires fin de siècle* ont une fin abrupte et cruelle, comme pour manifester un refus du dénouement facile. Le texte « Chambre d'hôtel » par exemple commence par l'arrivée du personnage principal dans un hôtel qui l'ennuie. Il arrive dans sa chambre, voit un trou par lequel il pourra espionner ses voisins. La perspective d'une scène sexuelle future est élargie par le fait que le texte est coupé en deux chapitres, et que la nuit n'arrive pas immédiatement. La nuit venue, des bruits suggestifs sont entendus par le narrateur et poussent le lecteur à imaginer un dénouement grivois. Or, à travers le trou, le narrateur voit finalement les deux occupants de la chambre occupés à s'asseoir avec bruits sur leur valise pour la fermer. Il y a donc un jeu avec l'horizon d'attente du lecteur, et dénouement décevant, à la fois de cet horizon d'attente et de celui du narrateur :

Quelle scène se passait donc à côté de lui ? Quelles affolantes et irréalisables fantaisies tenaillaient les nerfs exacerbés de ces bourgeois au paisible aspect ?... Il sauta à bas de son lit, écarta le cache-poussière qui masquait le trou ménagé dans la porte. Et il regarda.

Le mince bureaucrate et la fade blonde, montés tous deux sur le couvercle de leur malle trop pleine, s'épuisaient en vains et furieux efforts pour en fermer le couvercle récalcitrant !²⁸¹

La fin est amusante, mais suggère plusieurs choses. Le narrateur a ici une position de voyeur, déçue, qui peut aussi signifier celle d'un lecteur avide de dénouement sexuel. On peut aussi interpréter le regard du narrateur comme celui d'un journaliste dirigé vers le mauvais endroit. La réalité, à l'inverse de l'imagination, est prosaïque et décevante. Cette hypothèse est renforcée par la dédicace à Aurélien Scholl, rédacteur en chef de *L'Écho de Paris*. En effet, le texte est initialement publié dans le *Gil Blas*²⁸², et déçoit donc les attentes éditoriales de ce périodique. Pourtant, dédier le texte à un journaliste suggère que cette pirouette finale n'est peut-être pas un refus de l'espace de la presse, mais plus largement une réflexion sur le rapport de la littérature au réel, et du journaliste aux faits qu'il rapporte. Face à l'écriture de l'actualité, la littérature voit son rapport au réel changé. Et de même un journaliste se doit-il de tout relayer, même le plus insignifiant, ou de modifier ce qu'il voit, ou de ne regarder que

²⁸¹ Jules RICARD, « Chambre d'hôtel », in *Histoires fin de siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p.20

²⁸² 11ème année, N°3553, 10 août 1889, pp.1-2

là où il est certain de trouver quelque chose d'intérêt ? Et qu'est-ce qu'un sujet intéressant ? La position de l'écrivain et la position du journaliste sont donc peut-être toutes les deux questionnées par ces jeux formels : un écrivain doit-il céder au dénouement facile et à la nécessité de satisfaire l'horizon d'attente du lecteur ? et de même, que doit regarder le journaliste, et que doit-il rapporter ?

3.4. Le conte fantastique

René Godenne rappelle que dès le XVII^e siècle s'opère un glissement dans la différence de dénomination entre « conte » et « nouvelle », distinguant un récit fondé sur des faits étranges de celui relatant des faits véritables²⁸³. Au XIX^e siècle, la distinction n'existe quasiment plus, et au sein même des recueils se mêlent les deux types de textes. Si l'on peut considérer que certains recueils de notre corpus ont une empreinte plus fantastique que d'autres, il reste cependant que la différence qui est faite aujourd'hui entre « conte réaliste » et « conte fantastique » n'est pas propre au XIX^e siècle, et que nos auteurs ne la faisaient que peu. On peut dire par exemple que la section « Contes d'un buveur d'éther » de Lorrain dans *Sensations et souvenirs* est essentiellement constituée de contes fantastiques, mais on en trouve dans les deux autres recueils, notamment dans *Buveurs d'âmes*. Chez Maupassant, on pourrait considérer le recueil *Clair de lune* comme le premier recueil à empreinte majoritairement fantastique, mais on trouve aussi des textes considérés aujourd'hui comme des récits fantastiques dans les recueils de notre corpus (« La Peur » dans *Contes de la bécasse*, « Lui ? » dans *Les Soeurs Rondoli*). Insérer ainsi des textes considérés aujourd'hui de genres différents dans un même recueil suggère une volonté de brouillage certaine. En réalité, il serait maladroit de faire des distinctions très nettes là où nos auteurs n'en font pas : chez Maupassant par exemple, de la même manière que ses contes journalistiques qui relatent un fait divers, une anecdote mondaine, une chose vue, le récit fantastique n'a de différent que la nature de l'évènement conté, qui suscite l'inquiétude, l'angoisse, voire la folie, et surtout dont l'explication dépasse l'entendement. Pour autant, nous voyons bien que des éléments du fantastique se trouvent même dans des textes comme « Miss Harriet ». C'est également le cas de « Sonyeuse » : le motif de la tête coupée rappelle Washington Irving. L'influence d'auteurs

²⁸³ René GODENNE, *La nouvelle française*, Presses universitaires de France, 1974, p.48

étrangers comme Poe, Tourgueniev, Pouchkine ou Hoffmann est certaine concernant ces textes. Si ces lectures influencent certainement nos auteurs, qui en font même parfois des références directes dans leurs textes, le surnaturel inscrit au coeur du quotidien le plus prosaïque est également un phénomène qu'on trouve au coeur même de l'espace médiatique. Dominique Kalifa le rappelle très justement :

Au procès continu de rationalisation qu'édifie le discours maîtrisé, informé, contrôlé du journal semble venir se joindre un constant mouvement inverse, d'annulation, d'oblitération de cette même rationalisation. Ce phénomène est complexe. Une partie de ces réflexes procède sans aucun doute d'un souci commercial, et du désir d'exploiter les penchants d'un lectorat avide d'exotisme, de récits prodigieux ou extraordinaires.²⁸⁴

Les récits fantastiques ont en effet une place importante dans l'espace du journal, sans pour autant qu'ils soient à strictement parler catégorisés dans le domaine de la fiction de manière plus nette que les contes journalistiques que nous venons d'évoquer. En effet, ils relèvent d'un questionnement général concernant le rapport à l'évènement et au réel, qui ne concerne pas seulement les phénomènes dits surnaturels : même si c'est à des degrés divers, il y a une même fascination pour l'inexplicable et l'interdit dans une note mondaine relatant une anecdote sexuelle sulfureuse au sein de la bonne société que dans un fait divers exposant la découverte du corps d'un suicidé, ou un récit comme « Lui ? » décrivant l'apparition terrifiante d'un être endormi dans un fauteuil qui disparaît lorsqu'on s'en approche. D'autre part, de nombreux articles sur les progrès scientifiques montrent une attitude inquiète et incertaine face aux mystères de la nature : Kalifa cite les nombreux compte-rendus sur Charcot et les hystériques de la Salpêtrière, les articles sur le magnétisme, le somnambulisme, les médiums. D'autre part, la culture de la mystification qui joue sur la position du journaliste face à l'évènement raconté insiste de la même manière que le récit fantastique sur les limites de la raison et de la confiance que le lecteur doit donner à ceux qui relayent l'information. Si le fantastique est marqué par un dénouement incertain et une inquiétude finale, il en est de même pour la distinction parfois complexe, au sein d'une page de journal, entre une chronique et un texte de fiction.

Il est aussi intéressant de considérer les textes de notre corpus pouvant être classés comme fantastiques en rapport avec la notion de subversion. En effet, on peut les interpréter comme

²⁸⁴ Dominique KALIFA, « L'envers fantasmé du quotidien », in *La Civilisation du journal, op. cit.*, p.1339

posant une question essentielle à l'écrivain-journaliste de la fin du siècle : quel est le lien entre la morale et le réel ? Et quel est le rapport de la société du XIXe, représentée par une myriade d'échos dans la presse, avec ces deux notions ? En effet, la plupart des textes de notre corpus traitant de phénomènes surnaturels supposent un narrateur frayant avec les limites de l'interdit social : les narrateurs de Lorrain se droguent (« Contes d'un buveur d'éther »), se laissent aller à des fantasmes sexuels, les narrateurs de Maupassant contemplant les réalités terrifiantes de la solitude, de la folie, de la mort. Le mariage, la condition féminine, la maladie, la sexualité, sont souvent au coeur de ces textes, car ils sont des réalités en crise à la fin du siècle. C'est quand il s'apprête à se marier que le narrateur de « Lui ? » est victime de ce qu'il suppose une hallucination, et c'est pour y échapper qu'il en conclue que le mariage est nécessaire. On peut également lire « La tête coupée », dans le recueil de pastiches de Mirbeau, comme une version fantastique d'un fait divers, ou comme une analyse plus sanglante et plus horrifiante d'un mariage bourgeois tel qu'on le trouvait déjà dans « La Parure » de Maupassant (première publication dans *Le Gaulois* en 1883²⁸⁵, tandis que « La Tête coupée » paraît dans ce même journal en 1885²⁸⁶). En effet, dans le texte de Mirbeau comme dans celui de Maupassant, la cupidité d'une épouse dans un mariage bourgeois et le désir d'élévation entraînent une chute terrible : dans « La Parure », Mathilde tombe de son piédestal social en ayant voulu monter plus haut, et comme l'épouse de « La tête coupée » ne cesse de se plaindre auprès de son époux de ne pas avoir assez de toilettes et d'argent. Dans « La tête coupée », le mari finit par tuer l'un de ses amis, lui couper la tête, voler son argent, le glisser dans le crâne ensanglanté, amener le crâne à sa femme et se suicider par pendaison. Dans le texte de Mirbeau, l'amour et les soucis du mariage mènent à un crime affreux, auquel le narrateur n'est lié que par un phénomène surnaturel, la visite du spectre du mari. Sans cette visite, il n'aurait pu découvrir les secrets d'un suicide et d'un crime. Le fantastique permet donc d'explorer sous un angle nouveau les faits divers comme on en trouve beaucoup dans les journaux de l'époque (meurtre et suicide), et de proposer plusieurs hypothèses à un acte inexplicable : amour passionné, folie, avidité bourgeoise. La fascination pour les suicidés apparaît d'ailleurs dans un autre texte fantastique de notre corpus, « Fatalité » des *Histoires fin de siècle* de Jules Ricard. Dans ce conte, un bout de la corde du pendu récupérée sur la

²⁸⁵ voir *Le Gaulois*, 18ème année, N°580, 17 février 1884, p.1

²⁸⁶ voir *Le Gaulois*, 19ème année, N°970, 9 mars 1885, p.1

scène de mort porte malchance à son porteur, qui dit avoir confondu le pouvoir bienfaiteur d'une corde de condamné avec celle d'un suicidé, qui elle serait néfaste.

La dédicace à Barbey d'Aureville du texte de Mirbeau permet de souligner cette association étroite entre le crime et le fantastique, puisque le lien entre le mariage et le meurtre est un thème abondamment traité dans le recueil des *Diaboliques* : l'interdit dans le texte de Mirbeau ne peut être appréhendé que grâce à la distance opérée par le phénomène surnaturel (ce n'est pas une confession du narrateur, mais celle d'un fantôme qui vient lui rendre visite), et son caractère inexplicable et terrible est rehaussé par les éléments fantastiques pastichés qui encadrent le récit du meurtre (il pleut, il fait nuit, le narrateur est seul). On voit bien d'autre part qu'il y a un lien étroit dans ce texte entre fait divers et récit fantastique, puisque on pourrait aussi le comparer à « Suicides » du recueil *Les Soeurs Rondoli* de Maupassant. En effet, dans ce texte, Maupassant proposait une version explicative des faits divers mystérieux relayés par la presse : « *On cherche, on imagine des drames d'amour, on soupçonne des désastres d'argent et, comme on ne découvre jamais rien de précis, on met sur ces morts, le mot « Mystère ».* »²⁸⁷. Dans « Suicides », une lettre apporte une possible réponse, alors que chez Mirbeau c'est un spectre : chez Maupassant, le suicidé n'a plus le goût de vivre. Il est même suggéré qu'une mauvaise digestion est à la source de sa mélancolie, ce qui montre que pour le jeune naturaliste Maupassant, la vie, la création et le bonheur naissent d'un rapport sain à la nourriture (qui serait une digestion de la réalité de manière symbolique), et que la folie, la mort et la tristesse naissent d'un dérèglement. Il donne d'ailleurs une définition étonnante de ce qu'on pourrait interpréter comme le mouvement décadent, auquel semble aussi liée une esthétique fantastique (« *les songes noirs* ») : « *Un estomac malade pousse au scepticisme, à l'incrédulité, fait germer les songes noirs et les désirs de mort.* »²⁸⁸. La réponse apportée par Mirbeau est beaucoup plus sociale que seulement naturaliste : une interprétation du récit fantastique pourrait être que le désir de richesse de sa femme pousse le mari à la folie. Dans les deux cas, l'exploration du mystère humain que montrent les faits divers est prise en charge par un discours alternatif, qui manque au discours de presse : le récit épistolaire d'un mort, la confession surnaturelle d'un fantôme.

²⁸⁷ Guy DE MAUPASSANT, « Suicides » [1884], in *Contes et nouvelles*, t.1, *op.cit.*, p.175, initialement publié dans *Le Gaulois* sous le titre « Comment on se brûle la cervelle », 12ème année, N°351, 29 août 1880, p.1

²⁸⁸ *Ibid.*, p.177

Du point de vue de la dédicace, il est intéressant de faire un parallèle entre la dédicace des *Diaboliques* et certaines dédicaces de récits que l'on peut catégoriser comme contes fantastiques. En effet, Barbey d'Aureville suggérait que son recueil, traitant notamment du rapport entre la société et le crime, et entre le réel et le mal, ne pouvait être dédié à personne : « À qui dédier cela ?... »²⁸⁹, exprimant une impossibilité de l'adresse qui rappelle Baudelaire. Cette impossibilité pourrait insister sur la subversion du texte, son originalité et la difficulté rencontrée par l'auteur à le voir inscrit dans le champ littéraire, comme si son immoralité potentielle signifiait également un échec du paratexte dédicatoire. La parution du recueil suscite en effet le scandale, et un procès est tout juste évité. Or, le fait qu'en 1886 le texte de Mirbeau puisse être adressé à quelqu'un de précis, Barbey d'Aureville justement, peut suggérer une certaine autonomisation du champ littéraire vis-à-vis de la censure morale. Il est aussi intéressant de penser que l'intervention du surnaturel, qui n'est presque pas présent dans *Les Diaboliques*, et qui permet dans « La tête coupée » de dédouaner le narrateur de la confession d'un crime, puisque c'est un fantôme qui prend en charge le récit, peut avoir aussi une fonction similaire à celle de la dédicace, qui réfère à un recueil antérieur et peut suggérer que le texte, pastiche des textes de d'Aureville, ne serait ni un fait divers déguisé, ni un texte seulement fantastique, mais avant tout une analyse morale et sociale dont la portée, par des jeux de détournement, demeure implicite.

On ne peut d'autre part trouver une unité dans les dédicaces qui permettrait de distinguer une volonté de signaler un genre spécifique : de la même manière que les textes fantastiques sont disséminés dans des recueils parmi d'autres types de texte, les dédicaces ne signalent pas nécessairement la singularité de ces textes par rapport aux autres, d'un point de vue référentiel. Les noms des dédicataires ne permettent pas en général des références intertextuelles aussi précises que celle de Mirbeau à Barbey d'Aureville. « Simple soirée, nuit étrange » de Hervieu est par exemple dédiée à Maurice Talmeyr, qui n'a pas publié de textes fantastiques, et dont l'œuvre, par la forme et les thèmes, est en général bien davantage influencée par les portraits satiriques de la presse ou les fait divers criminels, que ce soit dans *Les Gens pourris* ou dans *Histoires joyeuses et funèbres*. On remarque cependant, si l'on compare le titre de ce recueil de 1886 (la même année que *Les Yeux verts, les yeux bleus*) à celui du texte de Hervieu, une ambiguïté sémantique qui suggère que les mots « étrange » comme « funèbres » peuvent être associés à des thèmes qui leur paraissent opposés (la joie, la

²⁸⁹ Dédicace des *Diaboliques*, Paris, E. Dentu, 1874

simplicité). Cette ambiguïté, qui dans les textes correspond à des frontières indécises entre la forme du fait divers criminel, celle du roman de mœurs, du théâtre boulevardier et celle du conte fantastique, apparaît dans les dédicaces, puisque même Barbey d'Aurevilly n'est pas à strictement parler un nouvelliste adepte du fantastique comme pourraient être au contraire identifiés Edgar Allan Poe ou même Théophile Gautier. Les dédicaces de « Lui ? » et de « La Peur » chez Maupassant sont de même : Pierre Decourcelle, dédicataire du premier, est avant tout connu à l'époque de la publication des *Soeurs Rondoli* comme un auteur de textes dramatiques dans *Le Gaulois* et de romans sentimentaux, tandis que Huysmans, comparse naturaliste de Maupassant à qui est dédié le deuxième, n'a pas encore publié en 1883 (parution des *Contes de la bécasse*) ses célèbres romans, mais seulement sa nouvelle « À vau-l'eau », qui ne peut être catégorisée comme un conte fantastique.

De tous les dédicataires des *Contes de la bécasse*, et sans doute de tous les comparses de Médan, Huysmans est cependant celui qui incarne peut-être le mieux les « songes noirs » que Maupassant associe au fantastique. De manière très étonnante, puisque ce n'est pas ce texte mais « La Peur » qui lui est dédié, on peut interpréter « Lui ? » comme une variation de « À vau-l'eau », où l'intervention du surnaturel est une manière de symboliser l'état d'esprit sombre et ennuyé du narrateur de Huysmans. Dans « À vau-l'eau », le narrateur Folantin s'ennuie, refuse de se marier, et finit par rester cloîtré chez lui, dans son fauteuil, à se faire commander ses plats. Dans « Lui ? », le narrateur s'apprête à se marier, et la vision d'un autre dans son fauteuil symbolise une forme de folie qui le terrorise et le pousse à refuser la solitude. À la fin du texte de Maupassant, le mariage apparaît comme la seule alternative pour échapper à cet autre dans le fauteuil, qui chez Huysmans est la position finale du narrateur, qu'il redoute également (« *Allons, décidément, le mieux n'existe pas pour les gens sans le sou ; seul, le pire arrive* »)²⁹⁰. La dernière phrase fait écho à celle de « Lui ? » : « *Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul !* »)²⁹¹. Ce « pire » suggéré seulement chez Huysmans est incarné par l'intervention du surnaturel chez Maupassant. Le narrateur Folantin, s'il rumine des idées sombres, n'est jamais décrit comme clairement fou, et l'atmosphère certes sombre du texte n'est pas pour autant marquée par une apparition terrifiante, comme dans le texte maupassantien. En rapprochant ces deux textes, on remarque alors que le spectre dans « Lui ? », jumeau du Horla, pourrait être à la fois une métaphore de

²⁹⁰ Joris-Karl HUYSMANS, *À vau-l'eau*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, p.144

²⁹¹ Guy DE MAUPASSANT, « Lui ? » [1884], in *Contes et nouvelles, t. I, op. cit.*, p.875

la folie, de la peur du mariage et de l'angoisse de la solitude, là où chez Huysmans ces humeurs ne sont pas décrites comme un dérèglement mais comme une condition générale, et pourrait être également Huysmans lui-même hantant le texte de Maupassant.

Dans « La Peur », on peut trouver une prédiction du texte futur « Lui ? » : « *La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur* »²⁹². Dans le premier texte, cependant, les deux peurs exprimées ne sont pas liées au mariage et à un cadre parisien, mais à des superstitions locales, dans des lieux isolés : le désert, et une forêt. La peur, associée à la sensation de phénomènes surnaturels, surgit au sein d'espaces inconnus. Le narrateur est d'ailleurs un marin, un personnage nomade par excellence. Il y a donc un glissement singulier entre le premier et le second texte, puisque dans « Lui ? » la peur naît au sein même du foyer, suscité non pas par un bruit étranger (les tambours dans le désert) ou les superstitions d'un vieux forestier provincial (la peur d'un revenant) mais par un souci beaucoup plus proche des lecteurs contemporains du *Gil Blas*, où le texte est d'abord publié²⁹³ : le mariage et la solitude chez soi. Le fantastique n'est donc plus un phénomène appartenant à un espace étranger, mais inscrit dans un espace parisien et intime. De plus, si l'on interprète « Lui ? » comme une variation de « À vau-l'eau », le fantôme intertextuel, et peut-être aussi le fantôme personnel qu'incarne Huysmans d'un confrère qui, beaucoup plus tôt que Maupassant, se dissocie du naturalisme et de l'espace de Médan, est un spectre intime qui pose la question fondamentale de l'altérité, symbolisée par le titre du texte lui-même.

Il est donc intéressant que Maupassant n'ait pas dédié « Lui ? » à Huysmans. Cela peut s'expliquer d'une part par le fait qu'il ne répète jamais ses dédicaces, et qu'il lui avait déjà dédié un texte. On peut aussi lier ce décalage à tous les jeux de parasitage référentiel qui marquent nos dédicaces. Plus étrange encore, si l'on associe ce phénomène de déplacement à un phénomène qu'Alain Buisine, dans un article sur « Deux Amis » analyse concernant la manière dont Maupassant est hanté par le spectre de Flaubert, on pourrait voir Huysmans comme le symbole d'une tentation esthétique qui l'éloigne du naturalisme pour le rapprocher du fantastique, sans pour autant qu'il puisse devenir un autre Huysmans, puisque chez

²⁹² Guy DE MAUPASSANT, « La Peur » [1883], in *Contes et nouvelles, t. I, op. cit.*, p.601

²⁹³ voir *Gil Blas*, 5ème année, N°1323, 3 juillet 1883, p.1

Maupassant le désœuvrement, la solitude, la peur et la folie sont toujours associés à un dérèglement exceptionnel, et donc fantastique. Buisine remarque que Maupassant utilise souvent Zola pour ne pas parler de Flaubert : « *Quand le Horla sonnera comme le nom de Zola, ce sera encore une fois pour détourner l'attention, pour éviter de faire entendre le nom de Flaubert* »²⁹⁴. De la même manière, peut-être dédie-t-il « Lui ? » à Decourcelle pour ne pas le dédier à Huysmans, qui est pourtant beaucoup plus présent à l'intérieur du texte que le dédicataire modèle. Ce rapport à l'altérité, qui est symbolisée dans « Lui ? » par cet autre assis dans le fauteuil, est un rapport à l'intertextualité qui marque sans conteste l'esthétique fantastique de Maupassant, comme le rappelle d'ailleurs Buisine :

Si Maupassant va être de moins en moins naturaliste et de plus en plus tenté par la psychologie et le fantastique, c'est aussi parce qu'il a été par avance désapproprié de son territoire naturel. [...] il faut bien concevoir que cette désappropriation par l'Autre est symptomatique de ses efforts désespérés pour tenter d'expulser de soi le grand Autre, le Maître, l'incomparable Gustave Flaubert.²⁹⁵

Comme dans le cas des contes journalistiques, les références intertextuelles dans les textes sont rarement confirmées par les dédicaces. En effet, Maupassant n'est pas le seul à procéder à des déplacements. Ils peuvent avoir cependant d'autres raisons que celle évoquée dans le cas de ce dernier. Chez Lorrain et chez Hervieu, par exemple, la nouvelle de Gautier « Omphale »²⁹⁶ est implicitement présente à travers le motif de la tapisserie au mur qui prend soudain vie. Dans « Réclamation posthume » de Lorrain, la tapisserie est présente mais n'est pas l'objet le plus étrange de la pièce (il s'agit de la moulure en plâtre d'une tête décapitée), et ce n'est pas non plus d'elle que s'échappe l'apparition terrifiante. Le déplacement existe donc déjà dans la réécriture du texte de Gautier, puisque la tapisserie est un détail qui apparaît comme un clin d'œil gratuit : « *Et cependant personne : autour de moi, les longs murs, les vagues personnages d'une vieille tapisserie vivant leur vie de laines et de soies effacées* »²⁹⁷. La personnification n'est pas développée ici par l'isotopie de l'étrangeté ou de la peur, au

²⁹⁴ Alain BUISINE, « Le Mot de passe », in *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp (21-22-23 mai 1993)*, Éditions Nathan, 1993, p.164

²⁹⁵ *Ibid.*, p.171

²⁹⁶ publiée dans le recueil *Une larme du diable*, Paris, Desessart, 1839, pp.141 à 160

²⁹⁷ Jean LORRAIN, « Réclamation posthume », in *Sensations et souvenirs, op. cit.*, p.125

contraire la tapisserie ne paraît pas, contrairement à la tête de plâtre, plus vivante que nature, mais est effacée et discrète.

Il y a également déplacement référentiel dans « Simple soirée, nuit étrange » de Hervieu : « *sur les grains foncés de la tapisserie se détachait une grande main... une main écarlate* »²⁹⁸. Dans le texte de Lorrain comme de Hervieu, il s'agit en réalité d'une portière derrière laquelle se trouve une porte. Dans le texte de Hervieu, si l'apparition semble d'abord une créature diabolique sortie de la tapisserie, il apparaît à la fin qu'il s'agit en réalité du fils de la veuve endormie venu lui voler de l'argent, et qui est passé par la porte : le surnaturel est donc désamorcé par la révélation finale, l'apparition ayant été déformée par l'esprit coupable de la veuve. Dans les deux cas donc, la référence intertextuelle à un récit fantastique antérieur permet au texte de se démarquer du canon que représente celui de Gautier, et exhiberait selon la terminologie de Genette un travail de transposition (ou transformation sérieuse, puisqu'on ne peut pas *a priori* suggérer une portée satirique à la transformation) : dans « Omphale », l'apparition, si elle est surnaturelle, est associée au plaisir et à la sensualité, ce qui n'est pas le cas chez Hervieu (c'est un diable terrifiant) ou chez Lorrain (le corps d'une femme décapitée). D'autre part, la subversion des victimes du surnaturel est beaucoup plus grande dans nos deux textes que chez Gautier : la veuve de Hervieu est coupable d'adultère, et le narrateur de Lorrain se drogue à l'éther, alors que dans « Omphale » le narrateur est un jeune homme qui croit simplement rêver. Enfin, on repère un glissement de l'extérieur vers la sphère intime qu'on trouvait déjà chez Maupassant : l'apparition de Gautier a lieu dans un cadre étranger (le narrateur n'est pas chez lui mais chez son oncle, et dans un pavillon rococo qui rappelle le siècle précédent), alors que dans « Réclamation posthume » le phénomène surnaturel survient chez le narrateur, et c'est dans la chambre de la veuve de Hervieu que le diable semble apparaître.

Encore une fois, alors qu'on s'attendrait à une dédicace à Gautier, il n'en est rien. La dédicace de « Réclamation posthume » suggère une référence intertextuelle temporellement plus proche : Wilde a en effet publié deux ans avant *Sensations et souvenirs* la pièce *Salomé* pour Sarah Bernhardt, où la décapitation est un motif central. On peut également identifier le visiteur au début du texte de Lorrain, De Romer, comme un double potentiel du dédicataire, car Lorrain relate dans une lettre (ref à chercher) la visite de Wilde et

²⁹⁸ Paul Hervieu, « Simple soirée, nuit étrange », in *Les Yeux verts et les yeux bleus*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886, p.201

de France chez lui où l'écrivain anglais a notamment admiré une tête étrangement similaire à celle du narrateur de « Réclamation posthume ». Encore plus intéressant, De Romer reproche au narrateur d'avoir mutilé une œuvre d'artiste, puisque la tête plâtrée a été enlevée de la reproduction d'une sculpture de Donatello : « *Vous avez tout bonnement commis envers Donatello un crime de lèse-pensée et une profanation. C'est son rêve que vous avez décapité en faisant de son buste une tête de martyr* »²⁹⁹. C'est d'ailleurs après cette rencontre avec De Romer et cette accusation que le narrateur est victime d'apparitions terrifiantes liées à cette tête. On pourrait alors analyser le phénomène fantastique comme le symbole d'une culpabilité liée à l'amputation d'une œuvre antérieure, ce qui offre une nouvelle perspective à l'intertextualité dans le texte. Le fantastique chez Lorrain naît d'un crime, celui de l'amputation d'une œuvre, comme l'on pourrait interpréter toute forme de réécriture qui tendrait à déformer l'hypotexte. D'une certaine manière, la nouvelle « Lui ? » de Maupassant était une réécriture de Huysmans, l'hypertexte faisant surgir le fantastique d'un texte dont il était absent. Dans « Réclamation posthume », la belle Omphale de Gautier, reprise par Lorrain, devient une terrifiante femme sans tête. Peut-être aussi De Romer est-il chez Lorrain un spectre de Wilde lui reprochant de s'être inspiré de Gautier pour sa nouvelle, et aussi de sa *Salomé*, comme Huysmans était le spectre de Maupassant. Il est d'ailleurs amusant de voir que De Romer est associé dans le texte de Lorrain à Huysmans : « *Ce De Romer, [...] un de ces innombrables obsédés d'au-delà qui flottent abîmés dans la lecture d'Eliphas Lévy, entre le mysticisme terrorisé de Huysmans et les fumisteries du salon des Rose-Croix* »³⁰⁰.

On sait aussi que ce texte de Lorrain fait référence à un de ses récits antérieurs, « Sonyeuse ». En gardant une tête décapitée chez lui, le narrateur de « Réclamation posthume » devient un double de l'amant de Lady Mordaunt qui dans le texte antérieur se voit arraché sa tête après sa mort pour être conservée par cet amant. Lorrain n'est donc pas seulement hanté par d'autres confrères, comme le narrateur est hanté par une version terrifiante de la sculpture de Donatello : il est également hanté par ses propres textes, suggérant que le thème de la profanation serait chez Lorrain une clef génétique dont on trouve la source dans ses premiers récits. On voit que le fantastique chez lui offre une version différente de l'intertextualité que celle proposée dans sa chronique « Narcisse » ou les pages

²⁹⁹ Jean LORRAIN, « Réclamation posthume », in *Sensations et souvenirs*, op. cit., p.123

³⁰⁰ *Ibid.*, p.124

ajoutées à « Sonyeuse » à la reparution pour *L'Écho de Paris* : si la contemplation d'un tableau d'Antonio de la Gandara ou d'une toile de Jeanne Jacquemin faisaient naître le souvenir et donnaient naissance à de nouveaux discours en inspirant le locuteur, la ré-appropriation d'une œuvre dans « Réclamation posthume », comme la ré-appropriation de son amante par l'amoureux dans « Sonyeuse », sont liés au crime et à la mort. L'hypertexte serait alors une forme tronquée, sacrilège, de son hypotexte, ou plus largement puisqu'il s'agit de peinture et de sculpture l'hyper-œuvre serait une version décapitée de l'hypo-œuvre, et donc un espace hanté par un spectre dont le nouveau créateur perd le contrôle. On remarque d'ailleurs que le préfixe « hyper- » signifie un degré spatial supérieur, comme une tête par rapport à son corps. L'hypotexte serait un corps que l'hypertexte a privé de sa tête. Si l'on relit le texte de Lorrain sous le prisme de la culpabilité, on peut alors interpréter autrement le fait qu'il ait changé la dédicace de « Lanterne magique » et enlevé le nom de Wilde, et que le texte de « Réclamation posthume », d'abord publié dans *L'Écho de Paris* en 1892 portait une autre dédicace (à Anatole France)³⁰¹ : comme Huysmans pour Maupassant, les jeux de déplacement et les modifications de l'espace dédicatoire parasitent les références intertextuelles, et suggère une position instable du dédicateur vis-à-vis de son dédicataire.

Nous nous permettrons de pousser notre analyse plus loin. En effet, nous avons remarqué au chapitre précédent que le XIXe siècle voit une profonde mutation du paratexte dédicatoire : la figure politique du mécène, liée au Roi, s'en retire après l'acquisition des droits d'auteur et les mutations sociales que connaît la France et la place des artistes en son sein. Or, symboliquement, cette mutation est en partie liée à un évènement historique majeur dans l'histoire française : la décapitation de Louis XVI sous la guillotine. Il ne peut être anodin que chez nos auteurs le motif de la tête coupée soit presque obsessionnel, au point que chez Villiers un personnage se retrouve, dans le musée Tussaud de Londres, la tête coincée dans une guillotine qui serait la même que celle où a été décapité Louis XVI (« Les Phantasmes de M. Redoux »)³⁰². On trouve des têtes coupées partout : chez Lorrain, chez Mirbeau, jusque chez Camille de Sainte-Croix. Si l'on considère que c'est par une décapitation que le narrateur de « Réclamation posthume » provoque les visions dont il est victime, on pourrait interpréter la profanation de l'œuvre d'un confrère (le sculpteur Donatello) comme une variation sur le thème de l'héritage culturel : l'admirateur de l'œuvre dans le texte, en

³⁰¹ voir *L'Écho de Paris*, 9ème année, N°2863, 21 mars 1892, p.1

³⁰² in *Histoires insolites*, op. cit., pp.69 à 97

rapportant déformée une trace de l'œuvre chez lui, la trahit-il ainsi ? ou la création est-elle au prix de la décapitation d'une autre qui la précède ? L'espace dédicatoire est également souvent chez nos auteurs une tête tronquée, puisque coupée du corps politique et social qui définissait autrefois le mécène sans pour autant en être totalement libérée, coupée du corps diégétique puisque De Romer par exemple n'est pas Wilde chez Lorrain, et coupée du corps du dédicataire réel, puisque la contribution possible de Wilde au texte de Lorrain n'est pas directement énoncée. Le symbole de la décapitation, si présent dans les textes fin de siècle, pourrait ainsi représenter une rupture de l'espace littéraire avec le corps politique et moral de l'Ancien Régime, et en conséquence, comme autant de démons, la libération de réalités nouvelles et inquiétantes qui l'envahissent. Marion Delecroix et Loreline Dourneau analyse bien ainsi le motif de la guillotine dans « Les Phantasmes de M. Redoux » de Villiers : « « *Les phantasmes de M. Redoux* » confirme, en quelques pages au comique macabre, l'idée selon laquelle la guillotine est une machine à produire de la fiction, des « phantasmes » »³⁰³. C'est ainsi qu'il y aurait un lien direct entre fantastique et subversion : si ce sont souvent des femmes qui sont décapitées, c'est aussi parce que la position de la femme à cette époque, à la fois comme thème, comme muse et comme scriptrice, se déplace, et que dans le cas par exemple de la dame de Sonyeuse, la décapitation du cadavre et la conservation de la tête sont aussi une manière pour l'amant de défier la mort que le châtement social impose à la femme adultère. De la même manière, le fait d'embrasser les lèvres de la morte Miss Harriet, détachées de la vie comme l'est une tête décapitée, est un geste du peintre profondément subversif, une offrande d'amour à un spectre incompris.

3.5. Le conte de fée

Chez Lorrain comme chez Anatole France, les récits reprenant la forme du conte de fée sont souvent publiés dans les journaux à l'occasion de fêtes, qui symbolisent la ré-actualisation annuelle de traditions passées d'une part, et des pratiques liées au jeu et à l'enfance d'autre part. Ainsi, Lorrain publie un « Conte pour la nuit des rois » dans *L'Écho de*

³⁰³ Marion DELECROIX et Loreline DOURNEAU, « De l'incertitude dans la représentation : les traces de la décapitation chez Géricault et Villiers de l'Isle Adam », *TRANS-* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 08 juillet 2011

Paris le 9 janvier 1894³⁰⁴ (soit trois jours après l'Épiphanie). Cette pratique, qui tend à ancrer dans le temps du journal le récit de contes merveilleux dont le genre implique par définition des intrigues hors-temps montre bien un paradoxe : les auteurs comme Jean Lorrain, fervent admirateur des contes de fée et s'attellant à en réécrire certains à sa manière, développent une réflexion sur la place des contes de fée dans l'ère moderne, et sur cette tension intrinsèque au merveilleux entre le réel et l'imaginaire, et entre les éléments rationnels qui définissent la perception du monde et ce qui les remet en question. Dans « Conte pour la nuit des rois », qui est une réécriture du conte « Blanche-Neige » des frères Grimm, on trouve cette tension entre un ancrage référentiel à la fête catholique de l'Épiphanie et un entre-monde féérique : la reine Imogine ne peut utiliser ses pouvoirs à cause du passage des Rois Mages dans la forêt où elle prévoit d'assassiner Neigefleur. On peut interpréter cette tension comme symbolique d'un conflit entre l'univers du merveilleux et le contexte contemporain de *L'Écho de Paris*, entre l'ordre social régi par les fêtes religieuses et un au-delà de ce quotidien réglé, et enfin entre une figure liée à la magie noire et la religion catholique. L'assimilation du merveilleux à la fois à un hors-temps et à des figures de marginaux traverse tous les contes de fée de Lorrain, en particulier ceux qu'il rassemble dans la section « Souvenirs » de *Sensations et souvenirs*. Ces figures marginales menacent l'ordre social, et sont associées à la magie, à la musique et au désir sexuel, à l'image en particulier du bohémien de « Conte d'un bohémien ».

Ce hors-temps du merveilleux n'est pas si hors-temps que cela, et l'on pourrait aisément dire que les contes de fée de Lorrain redessinent un merveilleux qui se rapproche dangereusement du fantastique (la distinction entre les deux termes n'existe d'ailleurs pas à l'époque) : en liant les contes de cette section à la notion de « souvenirs », il les place sur le même plan que les récits d'enfance, tels qu'ils sont présentés par exemple dans « Le Crapaud », qui se trouvent également dans ce livre. Le texte « Les Contes » montre d'ailleurs un locuteur directement attaché à une tradition orale, liée à l'enfance, où les récits de marins ont davantage de saveur que les récits des livres, car ayant un ancrage référentiel :

Leurs histoires à eux me semblaient bien plus vraies, d'une fantaisie à la fois plus vivante et plus lointaine et, parmi ces récits de matelots, un surtout m'enchantait, un nostalgique et frissonnant conte du Nord que j'ai retrouvé depuis dans Andersen, mais qui, dans la bouche de ces rudes gens de Terre Neuve, prenait la sauvage intensité d'une chose vécue et rencontrée, car ils l'avaient certainement croisée sur la

³⁰⁴ voir *L'Écho de Paris*, 11ème année, N°3515, 9 janvier 1894, p.1

mer inquiète, au cours de leurs périlleuses traversées, cette pâle Reine des Neiges dont le souvenir m'obsède et me captive encore.³⁰⁵

Si l'on considère la définition du merveilleux par Todorov, selon laquelle le merveilleux se distingue du fantastique par une absence de surprise, chez les personnages et le narrataire, face à l'existence du surnaturel, on peut classer comme merveilleux « Conte pour la nuit des rois ». Cependant, les caractéristiques du conte de fée, qui implique l'ancrage de la diégèse dans un univers aux contours indéfinis, qu'il s'agisse des chronosèmes ou des toposèmes, pose problème : Imogine est reine d'Aquitaine, et elle connaît la fête de l'Épiphanie. De même, la réécriture du conte de la Reine des Neiges est introduite par la possibilité que les marins qui en racontent l'histoire au narrateur enfant l'ait réellement croisée. Enfin, dans « Conte d'un bohémien », les phénomènes magiques incarnés par le bohémien ne sont certes pas causes de surprise, mais d'effroi et de rejet, et on remarque une réelle tension entre la pratique de la magie chez le personnage éponyme et l'ordre de l'univers dans lequel il fait irruption.

Le conte merveilleux est aussi une forme que Lorrain utilise pour symboliser un temps de l'enfance, aux contours incertains et à la valeur mythologique, alimentant encore le présent du locuteur adulte mais en étant attaché à la fois à la notion de solitude, de subversion et de gratuité. Les personnages associés au merveilleux dans les textes sont des figures solitaires, comme l'on peut imaginer que le conte de fée, assimilé à un plaisir gratuit et enfantin qui le distingue de la consommation des articles d'information, de réflexion, de satire ou de publicité qui parcourent le journal, est aussi une forme relativement solitaire au sein d'un périodique. Si l'on pense au fait que la dame de Sonyeuse est à plusieurs reprises comparée à la fée Vivianne, on comprend que le merveilleux chez Lorrain est fondamentalement liée à la notion de marginalité, d'un autre ordre qui perturbe l'ordre établi et qui ne peut s'y intégrer sans en détruire les règles. Pour reprendre encore « Sonyeuse » et explorer plus avant sa dimension génétique dans l'œuvre de Lorrain, Lady Mordaunt incarne une transition du merveilleux vers le fantastique. Lorsque le narrateur la rencontre enfant dans la forêt, elle est comparée à la fée Vivianne. La forêt d'une certaine manière représente cet au-delà de l'univers merveilleux, ce hors-temps, que symbolise aussi la liaison adultère entre Lady Mordaunt et son amant, et leur transgression des règles, un instant heureuse. Lorsque l'enfant

³⁰⁵ in *Sensations et souvenirs*, op. cit., pp.235-236

est enlevée, cet univers merveilleux se voit détruit par le rétablissement des règles du monde réel, en l'occurrence représenté par le mari, liminaire et jamais présent dans le texte sinon évoqué. Cette réappropriation par l'extérieur de ce hors-temps merveilleux transforme Lady Mordaunt en une femme sans tête, figure qui dans les autres textes de Lorrain, comme nous l'avons vu, marquera une esthétique fantastique. Le fantastique serait alors chez Lorrain une décapitation du merveilleux enfantin, qui hante des espaces régis par les règles du monde moderne.

Il serait cependant erroné de n'assimiler le merveilleux chez des auteurs comme Lorrain qu'à un au-delà de l'enfance : les contes de fée sont souvent réécrits de manière à y insuffler des thèmes qui sont loin d'être enfantins. Même Lady Mordaunt, symbole du merveilleux dans « Sonyeuse », est une femme qui vit une liaison adultère. Les personnages dans ces contes n'incarnent pas tant l'innocence qu'une marginalisation fondamentale, liée à différentes formes de subversion. La reine de « Conte pour la nuit des Rois » ne veut pas faire mordre une pomme empoisonnée à Neigefleur, mais pratiquer afin de la tuer le sacrifice d'un nourrisson. Le bohémien dans « Conte d'un bohémien » provoque la mort de milliers de personnes et chante sur un charnier. Les trois soeurs de « Légendes des trois princesses » sont victimes d'un séduisant jeune homme qui kidnappe deux d'entre elles et pousse la troisième à mourir. On pourrait arguer du fait que chez Perrault (influence immense chez nos auteurs comme le rappelle Jean de Palacio³⁰⁶), l'innocence est également peu présente, et que l'assimilation entre l'enfance et les contes de fée pourrait s'expliquer plutôt par l'imperméabilité presque totale entre l'univers du conte et la réalité du lecteur tel qu'elle est construite chez Perrault, autorisant ainsi les violences et les perversions qu'on y trouve, puisqu'elles n'auraient pas alors la valeur subversive, inquiétante ou choquante qu'elles auraient si elles s'inscrivaient dans un contexte réaliste. Par exemple, la violence de Barbe-Bleue serait lisible pour des enfants parce qu'elle appartiendrait à un univers parallèle qui ne menace par leur univers quotidien, qu'une distance salvatrice empêcherait l'innocence enfantine d'être détruite. Ce que des auteurs fin de siècle comme Lorrain suggèrent à travers leur contes de fée, c'est la réalité de cette innocence même : l'innocence de l'enfant dans « Sonyeuse » n'est-elle pas un mensonge que les parents tentent désespérément de préserver en lui taisant la mort de Lady Mordaunt ? De même, l'innocence des trois princesses n'est préservée par leur père que par séquestration dans un espace très restreint, et donc illusoire.

³⁰⁶ voir Jean DE PALACIO, *Les Perversions du merveilleux*, Nouvelles Éditions Séguier, 1993

Ce ne sont d'ailleurs pas à des enfants que les contes de fée de Lorrain sont dédiés, si ce n'est la petite-fille de Sarah Bernhardt. Ses dédicataires dans *Sensations et souvenirs* appartiennent en majorité au monde du théâtre, en tous cas dans cette section, et réfèrent aux sociabilités bohèmes associées par exemple à Liane de Pougy : Sarah Bernhardt, Antonio de la Gandara. Ils pourraient être analysés comme des figures marginales dans le sens où d'une part ils sont majoritairement des femmes (trois, alors que dans les autres sections les dédicataires ne sont que des hommes), et d'autre part n'appartiennent pas directement à la sphère des journaux ou à celle des écrivains de récits brefs. Il est intéressant de noter que le décalage, par l'espace dédicatoire, auquel procède Lorrain est semblable à celui de Charles Buet dans le recueil de contes de fée *Histoires à dormir debout* de 1881³⁰⁷ : l'entièreté des textes de ce recueil étaient dédiés à des femmes, ce qui, comme nous pouvons le voir à partir de notre étude de la pratique de la dédicace à cette époque, est inédit. L'association entre une dédicataire et un conte de fée est un phénomène à étudier : la femme est-elle associée à l'enfance ? à une lecture qui serait davantage orientée vers le plaisir et la distraction ? ou symbolise-t-elle plutôt une marginalisation du dédicataire qui correspondrait à la marginalisation du genre du conte de fée à cette époque ?

Lorrain ne dédie pas exclusivement ses contes merveilleux à des femmes, mais la section « Souvenirs » est extrêmement informative : le seul texte théorique de cette section, c'est-à-dire « Contes », est dédié à un homme, tandis que « La Légende des trois princesses » est dédiée à Mademoiselle Moreno (donc une femme non-mariée), « Conte pour la nuit des rois » à Simone Bernhardt (petite-fille de Sarah Bernhardt, qui a six ans lors de la parution du recueil) et « Conte d'un bohémien » à Sarah Bernhardt. Marguerite Moreno est une actrice de théâtre, comme Bernhardt, de vingt-quatre ans à l'époque du recueil. Les trois femmes du paratexte dédicatoire, trinité comme dans un des contes, incarnent trois âges différents (l'enfance, la jeunesse et l'âge mûr, Sarah Bernhardt ayant cinquante-et-un ans en 1895). Elles n'incarnent donc pas tant l'enfance qu'un milieu particulier (celui de la scène) et trois versions de femmes. On ne peut les associer directement aux personnages principaux des contes dont elles sont respectivement les dédicataires : le personnage de « Conte d'un bohémien » est un homme, celle de « La Légende des trois princesses » a deux soeurs, et celle de « Conte pour la nuit des rois » est une reine d'âge mûre. En toute logique, si l'on suppose que le dédicataire reflète le personnage central de la diégèse (ce qui n'est en réalité que très

³⁰⁷ Charles BUET, *Histoires à dormir debout*, Bruxelles, J. Albanel, Paris, V. Palmé, 1881

rarement le cas), « Conte pour un bohémien » aurait dû être associé à un musicien de la bohème décadente, « La Légende des trois princesses » à trois femmes de l'aristocratie et « Conte pour la nuit des rois » à Sarah Bernhardt.

Si l'on considère que dans les cas des actrices, ce sont souvent des pièces qui leur sont dédiées (*Salomé* de Wilde est aussi dédié à Bernhardt), on peut s'interroger d'autre part sur le fait de leur dédier un conte de fée. Plusieurs hypothèses sont possibles : (1) l'espace marginal du conte merveilleux et de même la marginalité de ses personnages pourraient être ainsi associées, par la dédicace, au milieu du théâtre. La scène serait alors, comme l'univers merveilleux, un hors-temps hors-monde en plein milieu du monde. (2) Les femmes auxquelles sont dédiés ces contes symboliseraient une inadéquation aux règles du monde moderne, la place de la femme étant en pleine mutation et questionnement à l'époque de la parution du recueil. (3) Le dédicateur, en refusant les sociabilités majoritaires dans les dédicaces des recueils de récits brefs, associerait le genre problématique du conte de fée à des figures liminaires.

D'un point de vue biographique, on remarque que chez Lorrain le regret du merveilleux peut être comparé au regret du théâtre qui caractérise son parcours d'écrivain. Quand il publie *Sensations et souvenirs*, ses débuts en tant que poète (où l'univers des contes de fée est omniprésent) et dramaturge ont été éclipsés par son succès de nouvelliste, après la publication de *Sonyeuse*. S'il continue encore à publier quelques poèmes et à frayer avec le monde du théâtre et des arts picturaux, sa carrière est bien plus centrée autour des chroniques mondaines qu'il publie dans *L'Écho* et le *Journal*, et par la publication de ses récits brefs. On pourrait donc lire la prédominance de dédicataires associés au théâtre dans ce recueil comme l'indice d'une nostalgie, d'une tension entre la culture du journal et une pratique esthétique désormais révolue. Cela correspond également à la manière dont le merveilleux est dans ses textes étroitement lié à un regret du passé et en particulier de l'enfance. On peut d'ailleurs relier encore plus étroitement chez lui le théâtre aux contes de fée, puisque sa première pièce, de 1885 (soit dix ans avant ce recueil) est justement *Viviane*, sous-titrée « Conte en un acte ». Fidèle au mélange des genres du *Chat noir* dont il est issu, Lorrain ne fait ici pas de distinction entre conte et pièce. La pièce a été écrite spécialement pour Sarah Bernhardt, qui joue Viviane, comme Lorrain l'indique dans une lettre à Buet : « *J'ai fait depuis un acte pour Sarah, un rôle bien pour elle, la Viviane souple et sauvagement lascive et lascivement perfide,*

en hennin doré, et robe vert de mer arabesquée d'argent du poème de Brocéliande »³⁰⁸. On comprend donc bien que l'actrice incarne pour Lorrain une des répliques de la figure obsessionnelle qu'est la magicienne des contes arthuriens, et dont Lady Mordaunt était décrite dans « Sonyeuse » comme la première version :

Ces vers que je composais beaucoup plus tant, dans ma vingtième année, j'ai toujours pensé qu'ils m'avaient été inspirés par une tenace et délirante impression d'enfance et, si j'ai tant célébré depuis et en prose et en vers la galloise Viviane et l'enchanteur Myrjhinn, l'image de lady Mordaunt, certes, n'a pas été non plus étrangère à cette obsession d'une légende plus anglaise en somme que française et à l'espèce d'amour posthume voué par moi, au-delà de l'espace et du temps, à la blonde ennemie de Merlin.³⁰⁹

Le narrateur de « Sonyeuse », dont la parole se présente comme génétique de toute une œuvre future, a rencontré dans la réalité la première incarnation de Viviane, figure du merveilleux à jamais souillée et qui revient ensuite hanter, à travers des jeux d'écho sans fin et tortueux, d'autres locuteurs chez Lorrain, celui des critiques d'art (les toiles de Jacquemin et de Gandara sont décrites souvent en lien avec cette figure de magicienne), des pièces de théâtre, des poèmes et des récits brefs. L'œuvre de Lorrain paraît alors, par ces liens que tisse la figure de Viviane, une quête sans fin d'une impression d'enfance disparue, déjà insaisissable lors de la première rencontre. Sarah Bernhardt, en incarnant en chair et en os, et non plus sur une toile ou dans un texte sur la page, une version de Viviane, est une dédicataire qui permet un lien entre l'univers merveilleux et les sociabilités du lecteur contemporain, sans pour autant que ce lien soit clairement exhibé, puisque le personnage de conte qui lui est associé à travers les jeux énonciatifs est le bohémien. Un jeu sur les genres, que nous avons déjà évoqué concernant Rachilde, s'ajoute aux parasitages référentiels, car il serait possible d'interpréter la figure du bohémien comme double de l'actrice, qui chantait aussi, et bousculait la bipartition classique entre féminité et masculinité. Le bohémien fascine les foules jusqu'à perturber le fonctionnement de la société qu'il traverse. Il incarne aussi un bouleversement de l'identité genrée et du désir sexuel :

L'étrange musicien y vécut deux mois, muré dans un silence farouche, presque libre sous la surveillance de trois gardes, le regard morne, absent, déroutant toutes les conjectures et troublant les hommes et les femmes par une beauté quasi-divine.

³⁰⁸ lettre de 1883 publiée dans *Correspondances*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p.24

³⁰⁹ Jean LORRAIN, « Sonyeuse », in *Sonyeuse*, *op. cit.*, p.30

C'était un jeune et svelte garçon de dix-sept ans au plus, aux bras graciles et aux jambes musclées, imposant avec sa démarche souple et ses mouvements agiles l'idée d'un fier et dangereux animal ; une longue chevelure blonde lui flottait sur les reins et comme un rictus retroussait par moments sa lèvre un peu bestiale, mais l'abîme de ses yeux étonnait.³¹⁰

À la fois paré de douceur et de cruauté, beau et pourtant inquiétant, le personnage du bohémien « *[déroute] toutes les conjectures* », ce qui est comme nous le verrons plus loin une très bonne manière d'exprimer ce que la dédicace opère chez Lorrain. Il trouble aussi bien les hommes que les femmes, et est paré de qualités qui d'un point de vue classique, en termes descriptifs, pourraient être à la fois féminines (« *graciles* ») et masculines (« *musclées* »). De plus, le « *rictus* » diabolique s'oppose à sa beauté « *quasi-divine* ». Le merveilleux chez Lorrain, incarné par ce personnage, dérouté de même les frontières classiques, tout comme la conception du théâtre qu'il affiche dépasse les frontières de la scène.

En effet, le chroniqueur féroce que Lorrain devient notamment lorsqu'il entre au *Journal* et commence ses « Pall-Mall » montre à de nombreuses reprises une conception des représentations sociales qui fait de la mondanité un autre théâtre à l'intérieur du monde. Pour ne citer qu'un exemple, il ne fait souvent pas de différence dans ses chroniques mondaines entre une actrice et une femme du monde : « *Il défile tant de jolies tailles, les matins d'avril, dans les allées du Bois, et c'est, en lumière sur le clair-obscur des taillis, le « shopping » escorté de flirts de jeunes et frêles femmes du monde ou du théâtre, fleurs d'avant-scène et de premières descendues triomphalement affronter le matin, la clarté du grand jour et le décor vert du Bois* ». ³¹¹ Encore une fois la couleur verte, propre à la forêt de Brocéliande et à la fée Viviane. Le double groupe prépositionnel attaché à « *femmes* » (« *du monde ou du théâtre* ») montre une contiguïté entre représentations scéniques et représentations mondaines. Selon la construction syntaxique, on peut comprendre que les espaces mondains (des sociabilités de salon notamment) appartiennent à l'« *avant-scène* », et les espaces du théâtre à la première scène, mais les deux espaces sont des scènes. Ce jeu sur les frontières entre espaces du théâtre et espaces mondains reflète à la fois l'ambiguïté de l'espace du merveilleux, qui côtoie et perturbe les frontières du réel et du monde contemporain, et l'ambiguïté de la dédicataire modèle qu'est Bernhardt, à la fois Viviane (référence intertextuelle), le bohémien (référence

³¹⁰ Jean LORRAIN, « Conte d'un bohémien », in *Sensations et souvenirs*, op. cit., p.264

³¹¹ Jean LORRAIN, *Poussières de Paris*, [1899], Paris, Société d'édition littéraire et artistique, 1902, p. 261

du paratexte dédicatoire à l'espace diégétique), actrice connue par le lecteur contemporain (référence à l'univers théâtral), femme du monde (référence aux sociabilités mondaines) et amie intime de Lorrain (référence à la dédicataire réelle et au sujet parlant).

Si le personnage merveilleux chez Lorrain est souvent une figure solitaire, c'est aussi parce qu'il est souvent réécriture d'un mythe cher à cet auteur, Narcisse, que nous avons déjà évoqué. Le bohémien lui est notamment lié :

Un ciel de braise et d'or saignait à l'horizon et, drapé jusqu'aux reins dans une claire chevelure, le musicien jetait avec son chant de vibrants éclats de rire et se mirait, penché sur une flaque de sang.

Et le moine ensevelisseur reconnu le bohémien, le bohémien Amour, qui chante dans les bois pour les déshérités et les gueux, se tait dans les palais, se mire dans la Mort et n'aime que lui-même, l'Amour libre et sauvage comme la solitude.³¹²

Le Narcisse de Lorrain se contemple dans une flaque de sang, ce qui est une réécriture pour le moins sordide du mythe d'origine. L'indifférence face au charnier peut symboliser un isolement vis-à-vis du monde qui dans une certaine mesure reflèterait l'acte de lecture d'un conte de fée tel qu'il serait envisagé par un auteur fin de siècle comme Lorrain, chroniqueur-poète à cheval entre l'actuel du journal et le hors-temps du merveilleux : lire un conte de fée, ce serait aussi s'isoler du monde, voire s'en évader. Le fait d'autre part que le conte de fée chez Lorrain ne propose, contrairement à chez Perrault, pas de morale, et se termine souvent de manière surprenante, voire déceptive, peut renvoyer le lecteur à la gratuité de sa propre lecture, à la vacuité du temps consacré au texte et au vide herméneutique que l'absence de clôture lui procure. Le conte du bohémien revient par là où il avait commencé (le bohémien chante seul). La lecture d'un conte de fée, comme l'écoute de la musique du bohémien, serait un arrêt dans le mouvement social, un oubli des impératifs sociaux, et même plus grave encore une déception de l'horizon d'attente. Double de ce lecteur oisif, l'auteur de conte de fée, écrivain de la gratuité et de l'inutile, serait un autre Narcisse qui aurait oublié son lecteur pour n'écrire que pour lui-même, se repaître d'un plaisir enfantin qui lui fait se perdre dans ses rêves et en oublier le réel. Pourtant, cette fissure apparente dans l'énonciation est contredite par les dédicaces. En effet, la solitude du conteur est en inadéquation avec le geste dédicatoire qui présente un geste d'adresse aux yeux du lecteur : le conte n'est pas pur vide, comme l'image destructrice de Narcisse, puisqu'il peut être dédié à quelqu'un. Ce paradoxe

³¹² Jean LORRAIN, « Conte d'un bohémien », in *Sensations et souvenirs*, op. cit., pp.267-268

réside dans le personnage même du bohémien : il ne chante pas que pour lui-même, puisqu'il « *chante pour les déshérités et les gueux* »³¹³.

Ce paradoxe réside aussi dans le recueil de Henri de Régner *Contes à soi-même*. Le titre lui-même inclut une dédicace narcissique, qui semble rejeter la figure du lecteur modèle. Pourtant, ces contes à soi-même sont chacun dédiés. Le simple fait que ces contes soient publiés contredisaient le fait qu'ils ne soient destinés qu'à l'auteur, ce que rehaussent encore les dédicaces. On peut alors s'interroger sur le sens même du réflexif « *soi-même* ». Peut-être signifie-t-il, plutôt qu'un repli de l'auteur sur lui-même, une pratique de lecture intime, qui s'oppose à la dimension orale attachée au terme « *conte* » : le lecteur n'écouterait pas un conteur, mais serait seul face à la page. De même, le conte de fée est traditionnellement un récit raconté par des adultes aux enfants. Or, les contes de Régner seraient une forme adulte que le lecteur se raconte à lui-même, sans l'intermédiaire d'un parent, dans le silence de la lecture. Dans son exergue, Régner associe d'ailleurs les textes à des miroirs (encore Narcisse) : « *aussi, aurais-je voulu pour frontispice à ces pages tels emblèmes significatifs. Un peintre de mes amis les eût dessinés ; il y aurait figuré par exemple un miroir ou une conque ou une gourde curieusement ornementée* »³¹⁴. En parlant de frontispice pour désigner un élément du paratexte, Régner fait du recueil un monument, et l'associe aux arts sculpturaux et picturaux. Le texte devient donc objet plastique. Le miroir serait alors une allégorie de la page, dans laquelle le lecteur solitaire se mire, et cette image insiste non pas sur le langage comme énonciation d'un locuteur, mais objet détaché de celui qui l'a créé, et où le lecteur peut voir se refléter sa propre image. Objet de l'altérité qui donne l'illusion d'un effacement de cette altérité. Or, si l'on se penche sur le premier texte du recueil, « La sixième femme de Barbe-Bleue » qui est une réécriture du texte de Perrault, on remarque comme chez Lorrain une déception initiale de l'horizon d'attente du lecteur. Tout d'abord, Barbe-bleue arrive très tard. Le texte s'ouvre sur une très longue description d'une traversée en barque, à tel point que l'intrigue merveilleuse n'existe plus, et que le texte paraît dérouler un décor que les personnages de Perrault ont déserté. Le narrateur, homodiégétique et anonyme, n'apparaît qu'à partir du quatrième paragraphe et demeure relativement effacé. Il n'exprime que des actions qui offrent un nouveau mouvement à la description : « *j'arrivai [...] à Quimperlé* »³¹⁵,

³¹³ *Ibid.*, p.268

³¹⁴ Henri DE RÉGNIER, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p.3

³¹⁵ *Ibid.*, p.8

« *Je descendis vers la barque* »³¹⁶, etc. La promenade du narrateur paraît un prétexte à la peinture du décor, dans lequel la veuve de Barbe-bleue surgit comme un vestige du conte de Perrault. L'image de la conque évoquée en exergue est signifiante, le décor est la coquille désormais vide d'un conte qui n'est raconté qu'en deuxième partie de récit, de manière à insister sur la disparition et l'évanescence de ses protagonistes (les cinq épouses et Barbe-bleue). De même, le texte qui se présentait à première vue comme un conte de fée paraît dans son ouverture une coquille évidée, décor sans intrigue, errance narrative sans but.

On ne sait d'ailleurs pourquoi le narrateur vient visiter l'ancienne maison de Barbe-bleue, si ce n'est pas pur plaisir esthétique. Le conte de fée, réduit à son souvenir, à la fois intertextuel et au sein de la diégèse représenté par les ruines de l'ancien château, devient un plaisir d'esthète qui n'est peut-être que le plaisir de l'auteur lui-même, et donc un plaisir d'écriture. Comme les robes des anciennes épouses sur lesquelles la description insiste démesurément, la parure importe davantage que ce qu'elle couvre, le mot que ce qu'il exprime : « *Hélas ! il ne les aima que pour leurs robes variées ces épouses, douces ou altières, et, sitôt qu'elles avaient façonné les étoiles qui les vêtaient aux grâces de leurs corps, qu'elles y avaient imprégné le parfum de leur chair et communiqué assez d'elles-mêmes pour qu'elles leur fussent devenues comme consubstantielles, il tuait d'une main cruelle et sage les Belles inutiles* »³¹⁷. Si le dédicataire modèle de ce conte est un lecteur modèle, double de l'auteur qui se laisserait aller à un plaisir gratuit et pictural, il évoque la fameuse « *écriture artiste* »³¹⁸ qualifiée d'abord par Edmond de Goncourt et reprise par les symbolistes, dont Francis Poictevin (le dédicataire) était un fervent pratiquant. Le nom du dédicataire serait donc un indice du glissement du texte vers une forme autre que le conte de fée, plus proche du poème en prose, et le signe d'une connivence entre artistes qui pose la question de la réception du texte par un public plus large. La déception de l'horizon d'attente (amusant si l'on pense que dans le conte de Perrault la soeur Anne de l'épouse de Barbe-bleue guette désespérément l'horizon...) réside également dans la réécriture de l'hypotexte. Ce n'est plus

³¹⁶ *Ibid.*, p.9

³¹⁷ *Ibid.*, p.18

³¹⁸ Edmond DE GONCOURT, Préface aux *Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p.viii : « Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté. »

la soeur d'Anne mais la sixième épouse qui survit à son mari, sans que celui-ci cherche à la tuer. De plus le texte, tout comme chez Lorrain dans « Sonyeuse », opère un glissement du merveilleux vers le fantastique, puisque la sixième épouse, devenue fantôme, est peut-être apparue au narrateur, et c'est d'ailleurs la seule trace du conte d'origine qui subsiste dans les ruines : « *c'est ainsi qu'elle, seule d'entre les ombres, qui errent parmi l'antique décombre, y revient vêtue et qu'elle m'apparut, peut-être, sous les traits de la paysanne, qui m'introduisit là, ce soir, et, debout, de la rive, me regardait m'éloigner au bruit des rames sur l'eau morne et à travers la Nuit taciturne* »³¹⁹. Le merveilleux n'est évoqué que grâce aux souvenirs et aux rêveries du narrateur, et semble déjà presque éteint. Le motif de la robe peut d'ailleurs suggérer un danger du merveilleux, danger qui est également évoqué chez Lorrain. En effet, les femmes de Barbe-bleue sont mortes car se sont trop habituées à leurs robes, les ont habitées et incarnées jusqu'à ce qu'elles prennent leur odeur. Si le texte de Régnier est comme une robe, un lecteur se laissant trop influencé par le charme du texte, des atmosphères décrites, jusqu'à ce que les lieux du merveilleux effacent les contours du réel, pourrait lui aussi disparaître et symboliquement mourir. Comme le chant du bohémien, le texte de Régnier pourrait aussi avoir un pouvoir hypnotique et néfaste. On sait d'ailleurs que Francis Poictevin, à l'époque de la parution du recueil de Régnier, souffrait de problèmes de santé et Maupassant dès 1883 avait critiqué dans le *Gaulois* sa « *maladie du mot* ».³²⁰

3.6. Les micro-formes

Comme nous l'avons déjà évoqué, les sociabilités fin de siècle, notamment entre écrivains, contestent dans le cénacle romantique la primauté de la parole du maître et le monologue de l'homme de génie face à une foule silencieuse. La presse, par essence, est un espace de

³¹⁹ Henri DE RÉGNIER, *Contes à soi-même*, *op. cit.*, p.27

³²⁰ Guy DE MAUPASSANT, « Bataille de livres », in *Le Gaulois*, Année 17, N°468, 28 octobre 1883 : « M. Francis Poictevin est atteint d'un mal étrange et presque inguérissable : la maladie du mot. Doué d'une observation infiniment délicate qui note surtout les presque insaisissables impressions, les fuyantes sensations, les malaises de l'âme, les troubles douloureux de l'être, qui s'attache à l'existence ordinaire, à l'incompréhensible, et monotone, et plate existence, qui pénètre dans les habitudes quotidiennes, et s'acharne aux détails presque insignifiants qui forment comme la pâte commune de notre vie, il s'imagine que, pour exprimer ces choses presque imperceptibles, pour nous les faire comprendre dans leur pauvre et si passagère réalité, il faut un vocabulaire spécial et des formes de phrase inusitées. »

dialogue, où la voix d'un seul et même rédacteur ne peut primer, même si certaines sont plus fréquentes et plus influentes que d'autres. Dans l'espace de parole que sont aussi bien les grands quotidiens que les petites revues, chacun à son mot à dire, à tel point que comme à une table de café ou un repas mondain, la page de périodique est un lieu où le discours est nécessairement partagé, et donc raccourci. Cette démocratisation des espaces de parole, qui sont représentés aussi bien dans les pages de journaux que dans des lieux de sociabilité tels que les cabarets, les cafés ou les salons, entraîne en effet nécessairement une brièveté du temps de parole. Comme le rappelle Marie-Ève Thérénty et Guillaume Pinson, la culture médiatique entraîne le développement de micro-formes multiples, aussi bien journalistiques que littéraires : « *Le poème en prose de Baudelaire ou l'esprit fantaisiste de la seconde moitié du XIXe siècle (Banville, Champfleury, Allais), sont autant de preuves éclatantes d'une invention littéraire médiatisée qui s'organise autour d'une esthétique du minuscule* »³²¹. Les dédicaces de notre corpus participent à cette esthétique du minuscule, car comme nous l'avons déjà évoqué isolent chacun des textes et concurrencent l'unité formelle du recueil, qui pourrait permettre de réunir dans une forme plus large la myriade éparpillée des textes qui le constitue. S'il y a bien unité dans les réseaux référentiels tissés par certaines dédicaces (références au monde du théâtre chez Lorrain, références aux naturalistes de Médan chez Maupassant), cette unité est ponctuelle et instable. Pour un lecteur moderne, inconscient peut-être des références offertes aux contemporains des recueils par les noms des dédicataires, cet éclatement demeure. La micro-forme est donc une tendance qui parcourt tous les recueils de notre étude, mais certains sont plus influencés par elle que d'autres.

La tentation du morcellement et de l'inachevé touche aussi bien les contes journalistiques que les contes de fée ou même les contes élargis que nous avons étudiés précédemment. Cependant, certains recueils exploitent plus profondément que d'autres les formes minuscules. Ce sont les recueils d'écrivains ayant une place particulièrement marquée dans les petites revues, ce qui n'est nullement anodin : Jules Renard et Camille de Sainte-Croix. L'un comme l'autre ont participé à la fondation de revues (le *Mercur* pour Renard, *L'Assiette au beurre* et *Le Pied de nez* pour Sainte-Croix), et ils sont tous les deux liés au *Journal* et aux revues symbolistes comme *La Revue blanche*. Sainte-Croix est également profondément influencé par la culture de cabaret du Chat noir. Sainte-Croix dédie d'ailleurs « Le Roman

³²¹ Marie-Ève THÉRENTY, Guillaume PINSON, « Présentation : le minuscule, trait de civilisation médiatique », in *Études françaises*, N°44 (3), 2008 p.8

d'une femme tranquille », l'un de ses contes secs, à Renard. Dans leurs dédicaces, on retrouve ces influences de la petite revue et d'un certain pan des sociabilités médiatiques, qui vont de pair avec les différentes micro-formes qu'ils exploitent. Qu'il s'agisse de la forme du fait divers, de la note mondaine, de la nouvelle à la main ou de la blague, les deux auteurs s'inspirent largement de formes journalistiques. Cependant, leur réflexion sur la forme minuscule est plus profonde, puisque notamment dans le cas de Renard elle est également issue de formes littéraires anciennes, telles que le caractère et le fragment.

Sainte-Croix définit en exergue de son recueil le terme « conte sec », qui fait écho au titre « Pointes sèches », premier texte du recueil *Sourires pincés* de Renard. Il insiste sur le caractère « oral » et « *impromptu* » de cette forme, supposant un écrit qui serait postérieur à une performance auprès d'un public. En effet, les textes du recueil sont décrits comme « dits par Coquelin Cadet », impliquant une représentation orale, donc un monologue. Pourtant, ce n'est pas la première destinée de ces textes, puisqu'ils sont d'abord publiés en majorité dans *La Lanterne* en 1890 et 1891. On suppose donc que d'abord composés pour le journal, ils auraient ensuite été dits par Coquelin Cadet, mais cette chronologie n'est pas plus avérée que de supposer qu'ils auraient d'abord été écrits pour être des monologues, puis publiés dans un journal. Une autre chronologie pose problème : les textes sont-ils issus de pointes impromptues dites par l'auteur dans un contexte de sociabilité, qu'il s'agisse d'un salon, d'un café, d'un cabaret ou d'un cadre encore plus intime, ou ont-ils été écrits de manière à s'adapter ensuite à un monologue oral ? On peut d'ailleurs s'interroger sur les dédicaces : font-elles partie du monologue, et doivent-elles aussi être dites par Coquelin Cadet, alors même qu'on suppose qu'il s'adresse à un public dont les dédicataires ne font peut-être pas partie ?

Cette forme du conte sec permet en tous cas à Sainte-Croix de renouer avec ses origines bohèmes, puisqu'il n'écrit plus dans le *Chat noir* lorsque le recueil est publié, et que comme nous l'avons dit ces textes n'ont pas été publiés dans la revue du cabaret. Coquelin Cadet pratiquait souvent le monologue dans ce lieu, à la fois espace de beuverie, de rencontres, de représentations et de rédactions. Plus largement, Camille de Sainte-Croix s'inscrit dans une tradition des monologues initiée par Charles Cros dès 1870 avec son poème « Le Hareng Saur ». En effet, ce poème, selon les mémoires de Mathilde Mauté (ex-épouse de Verlaine que nous avons déjà évoquée), aurait été composée de manière impromptue par Cros après que Villiers de l'Isle-Adam se soit endormi sous un hareng saur suspendu. Cette anecdote montre

une chronologie où le texte est d'abord écrit, inspiré par un évènement incongru et gratuit. L'image du hareng saur va plus loin : il est justement un poisson séché, sec donc, de même que la voix de Cros qui récite ce poème dans plusieurs salons, celui par exemple de Nina de Villard où Coquelin Cadet l'entend (selon Gustave Kahn, la manière de réciter de Cros correspond à cet adjectif « sec » qui caractérise le recueil de Sainte-Croix en entier : « *avec un tel souci de n'y point mêler un pathétique facile de déclamation qu'il les desséchait* »³²²). La sécheresse serait donc celle d'une incarnation du texte qui refuse le pathétique et paraît décalée car dénuée d'émotion. La sécheresse est aussi celle du poisson, d'une nourriture piquante car salée. De la même manière, les monologues de Mac-Nab, publiés en 1886 sous le titre *Poèmes mobiles ; Monologues*, sont accompagnés d'une préface de Coquelin Cadet qui les compare à du « *curaçao* » : « *Débouchez, dégustez et... riez !* »³²³. Encore une fois, la nourriture métonymique du texte lui-même est cette fois une nourriture piquante, dont l'effet est bref mais incisif, l'un étant un poisson qui peut déplaire, l'autre un alcool qui monte à la tête.

Pour revenir aux monologues de Cros, on remarque un problème de chronologie qui rejoint ceux évoqués concernant le recueil de Sainte-Croix : les textes composés par le Zutiste sont d'abord associés à Coquelin Cadet, qui les récite aussi bien dans les lieux de sociabilité bohème que les salons mondains, une association qui pose problème lors de l'édition puisque le texte est éclipsé par sa performance orale, à tel point que lorsque Cros voit ses textes publiés chez Madame Tresse, les épreuves sont les versions corrigées et modifiées par Cadet, et sont même envoyées au comédien plutôt qu'à l'auteur : « *Pourquoi diable donnez-vous mes épreuves à corriger à Coquelin ? Il n'est pas l'auteur, il n'est pas mon professeur de Collège. Je suis seul responsable de ce que j'écris ; qu'il supprime, qu'il ajoute tout ce qu'il voudra à la diction, mais vous n'avez pas à le consulter pour le texte que je signe.* »³²⁴ Si le texte se présente comme un monologue voué à être incarné par un acteur, il ne demeure pas moins, édité, une forme qui appartient à l'auteur. La forme écrite fait donc concurrence à sa forme orale. De même, le caractère éphémère de la performance fait concurrence à la multiplication

³²² Gustave KAHN, « Charles Cros et l'invention du phonographe », in *Le Quotidien*, 5ème année, N°1505, 27 mars 1927, p.1

³²³ Préface de Coquelin Cadet, in Maurice MAC-NAB, *Poèmes mobiles & monologues*, Paris, Léon Vanier, 1886, p.xii

³²⁴ Lettre de Cros à Madame Tresse (datée de mars ou avril 1878) citée dans Pierre-Victor STOCK, *Memorandum d'un éditeur*, Vol. 1, Paris, Stock, 1935, p.133

des formes sous lesquelles le texte est publié : le « Hareng Saur » est par exemple publié dans la revue *La Renaissance littéraire et artistique* sous un autre titre, n'étant pas cette fois qualifié de poème mais de « conte » (« Conte rythmé pour les petits enfants »)³²⁵. Il est d'ailleurs accompagné de didascalies qui indiquent comment le réciter devant des enfants. On retrouve l'ambivalence des contes de fée fin de siècle, puisque le public de Coquelin Cadet et de Cros dans les salons était rarement composé d'enfants. À la légèreté du texte, qui se prétend enfantin, s'oppose la sécheresse du ton qui le profère et l'incongruité de ce qu'il décrit (un hareng que l'on accroche au mur et que l'on laisse).

Encore plus intéressant : à partir de 1880, comme le rappelle Françoise Dubord, « *les monologues de Cros ne sont plus dédiés à Coquelin, et ce dernier n'est plus mentionné comme interprète* »³²⁶. La pratique de la dédicace dans le monologue symbolise donc pour Cros une menace à son statut d'auteur : le dédicateur et le dédicataire se disputaient la propriété du texte, à tel point que le dédicateur doit rappeler à son éditeur le rang de chacun. On remarque alors que dans le cas de Mac-Nab ou de Camille de Sainte-Croix, le paratexte est organisé de manière à catégoriser différents noms selon des rôles distincts, pourtant peu définis. Coquelin Cadet est celui qui « dit » les textes dans le cas de Sainte-Croix, alors que chez Mac-Nab il signe la préface, où Cadet se présente comme un porte-parole (« *On prend un porte-voix et on demande [...] au public d'être bienveillant pour le poète qu'on accompagne* »)³²⁷. Cependant, chez l'un comme chez l'autre, des dédicataires accompagnent chaque texte et sont distincts de la figure du comédien qui donne sa voix au texte, afin de le diffuser. Chez Sainte-Croix d'ailleurs, les couches paratextuelles sont particulièrement complexes, puisqu'un premier dédicataire, Émile Bergerat, reçoit le recueil en entier, et les noms des dédicataires de chaque texte font concurrence à cette figure fédératrice (on retrouve le paradoxe de Baudelaire). Une question demeure : le comédien Cadet est-il associé aux textes car le monologue s'adapte bien à leur forme ? est-il une inspiration qui oriente leur forme ? ou n'est-il associé à eux que comme un « porte-voix », qui pareil à un poissonnier à l'étalage alpaguerait les passants pour qu'ils achètent le produit ?

³²⁵ voir *La Renaissance littéraire et artistique*, 1ère année, N°5, 25 mai 1872, p.37

³²⁶ Françoise DUBORD, *L'Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.21

³²⁷ Préface de Coquelin Cadet, in Maurice MAC-NAB, *Poèmes mobiles & monologues*, op. cit., p.x

Texte de rue, de cabaret ou de recueil, le récit sec est un texte polymorphe qui interroge le rapport au public. Que veut lire le public ? Et comment l'intéresser ? Cadet pose cette question dans la préface du recueil de Mac-Nab : « *Le public est un maître difficile, mon cher Mac-Nab, il s'agit d'arriver à l'heure précise où il manifeste un désir, et de réaliser ce désir* »³²⁸. Cette coïncidence entre désir du public et réception du texte est difficile à réaliser dans un recueil édité : elle est plus facile quand le texte est colporté de salon en salon et de café en café, puisque le public est directement là pour exprimer son désir et pour le voir assouvi. Le problème du public est aussi exprimé par Cadet concernant le poème de Cros :

Je donnerai le Hareng Saur comme exemple de monologue tout à fait hors-cadre basé sur rien, et réussissant à cause de l'étendue de sa stupidité. Ce récit a été écrit pour endormir un enfant. Nous garantissons le succès du Hareng Saur devant les artistes et dans les ports de mer. Je ne le conseillerai pas devant tous les publics.³²⁹

Cette sécheresse potentiellement rebutante interroge le statut des dédicataires. Chez Sainte-Croix, ils évoquent largement les sociabilités des salons et des revues qui accueillent justement cette culture des monologues, comme s'ils étaient la trace d'un public d'initiés, capables d'apprécier le goût sec des textes proposés, et incarnant la coïncidence d'un désir avec ce qui est offert : si tel texte est dédié à Renard, à Goudeau, à Allais, c'est peut-être justement pour indiquer que ces figures aiment spécifiquement ce texte-là, ou l'aimeront, ou l'ont aimé. En restreignant chaque texte à la figure d'un unique dédicataire, potentiellement double du lecteur modèle, Sainte-Croix indique peut-être aussi que chaque texte correspond à un désir, à un goût, à une demande, comme si le recueil était semblable à un distributeur de bonbons dans une fête foraine.

La question fondamentale du public permet de revenir à celle de la micro-forme. L'effet du curaçao, du hareng saur, est piquant mais passager, et justement piquant ou passager parce qu'il est rare et bref. Les monologues de Cros marquaient par la surprise soudaine qu'une inflexion ou un geste provoquait chez le public, et de même la brièveté des textes chez Sainte-Croix ou Mac-Nab serait conditionnée à la fois par leur lien avec la performance orale (Cadet ne peut dire un monologue qui dure trop longtemps) et la manière dont ils ont vocation à toucher le public. Encore dans sa préface au recueil de Mac-Nab, Cadet évoque (comme nous

³²⁸ *Ibid.*, p.vii

³²⁹ Coquelin aîné & Coquelin cadet, *L'Art de dire le monologue*, Paris, P. Ollendorff, 1884, p.97

avons vu que Lorrain le faisait dans son article sur les toiles de Jacquemin) une foule pressée, qu'il faut forcer à s'arrêter un instant : « *Et puis, le coeur parle, il s'agit d'un ami. On se dit : nous allons nous mettre à deux pour forcer les passants à s'arrêter* »³³⁰. La collaboration entre artistes, comme les reprises intertextuelles de Lorrain dans les pages de *L'Écho de Paris*, permet d'être plus efficace face au public. L'un écrit, l'autre interpelle les passants. Le texte devient comme un produit vendu par un marchand itinérant dans la rue. Dans le cas de Mac-Nab, cela est d'autant plus frappant que la première section s'appelle « Poèmes mobiles », dont le premier texte « Poêles mobiles » effectue par un jeu de mots un lien entre l'objet-poêle et le poème. Ce texte est d'ailleurs hybride, les strophes sont entrecoupées d'un refrain en italique, en prose, qui semble une réclame publicitaire :

Le poêle mobile se distingue de tous les autres en ce que, muni de roues, il peut se déplacer comme un meuble.

On le roule successivement au salon, à la salle à manger, dans la chambre à coucher.

La prudence exigeant que l'on ne conserve pas de feu dans la chambre où l'on couche, on le ramène au salon pour la nuit.

Le prix du modèle unique est de 100 francs.³³¹

Si l'on considère que l'italique indique une autre voix, et qu'il s'agirait d'un duo musical, le refrain publicitaire est semblable à la voix d'un marchand qui vendrait dans la rue le poêle. Le texte est d'ailleurs dédié à Coquelin Cadet, ce qui peut laisser penser qu'il serait pour le poème pareil à un vendeur. On remarque cependant un contraste comique d'une part entre le format inchangé et peu inventif de la réclame publicitaire (sa forme mécanique revient trois fois) et celui des strophes qui connaissent des variations, une progression selon le rythme des saisons, et d'autre part le style publicitaire, prosaïque, et le lyrisme des strophes. Il n'y a peut-être pas coïncidence entre poésie et produit mercantile, et le décalage entre les deux voix montrerait une inadéquation entre la voix tonitruante d'un marchand à l'étalage et la douce voix du poète lyrique. Enfin, la notion de mobilité, qui est à la fois l'argument de la réclame et le thème des strophes, suggèrent le caractère à la fois éphémère du discours poétique (le poème ne serait pas, comme le poêle, adapté à toutes les saisons) et la nécessité pour qu'il plaise au public de traverser différents lieux, de même que les monologues de Coquelin Cadet

³³⁰ Préface de Coquelin Cadet, in Maurice MAC-NAB, *Poèmes mobiles & monologues*, op. cit., p.x

³³¹ Maurice MAC-NAB, *Poèmes mobiles & monologues*, op. cit., p.5

qui passent d'un salon à un autre et traversent aussi bien les espaces de sociabilité bourgeois que les cafés et cabarets de la bohème. On retrouve le poète ambulant tel que Vallès décrivait Baudelaire.

La foule est pressée, affairée, ne s'arrête que pour les bonnes affaires ou le spectaculaire. De même, les micro-formes vont exploiter cette esthétique du fragment distribué à la sauvette, et du choc. Il suffit d'ouvrir le recueil des *Cent contes secs* pour trouver plusieurs chutes qui, comme des pirouettes d'acrobate, surprennent et prêtent à rire. Dans « Ruy Blas malgré lui », une bourgeoise sauve *in extremis* son domestique de la prison en faisant croire qu'il était dans sa chambre pour des raisons grivoises. Le mot « *frémissement* »³³² traduit le choc qui traverse la foule assemblée dans la salle du tribunal et la réaction possible du lecteur. Dans « Gaieté parisienne », qui commence comme la nouvelle « Madame Baptiste » de Maupassant (première publication en 1882)³³³, le personnage récurrent de Plantureau suit un corps mortuaire et pose des questions sur les circonstances du décès. La fin du texte suggère que Plantureau, découvrant la mère, prostituée, est peut-être le père de l'enfant décédé. Les textes de Sainte-Croix se terminent souvent par une pointe, au discours direct, comme dans ce texte-là : « *Est-ce qu'on sait, à Paris ?* »³³⁴.

L'outrance des chocs et des pirouettes finales pose cependant question : Sainte-Croix n'ironise-t-il pas sur la notion de chute finale ? En effet, la rapidité même des récits malmène le lecteur, qui à force de rebondissements ne sait plus où donner de la tête. L'outrance des rebondissements interroge parfois jusqu'à leur nécessité. Par exemple, le « Roman d'une femme tranquille » résume en quelques pages toute l'histoire de la vie d'une femme, dans un style pressé qui sous-entend aussi l'inutilité d'accorder à une telle histoire davantage de pages. Un ton satirique se fait sentir. Sous couvert de se plier au désir du public qui ne pourrait s'attarder longtemps sur un sujet, le texte réduit en un seul paragraphe toutes les péripéties d'un roman de mœurs. Le titre fait d'ailleurs référence au roman sentimental d'Octave Feuillet de 1859, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. D'autre part, le personnage de Lucie, la femme tranquille, montre un contraste entre l'accumulation des malheurs marquant son passé, et la quiétude dite « *oublieuse* » de son présent. La pointe finale, décrétant le règne du Présent (« *le secret de toute quiétude est de n'admettre qu'une réalité :*

³³² Camille DE SAINTE-CROIX, « Ruy Blas malgré lui », in *Cents contes secs*, *op. cit.*, p.30

³³³ voir *Gil Blas*, 4ème année, N°1106, 28 novembre 1882, p.1

³³⁴ Camille DE SAINTE-CROIX, « Gaieté parisienne », in *Cents contes secs*, *op. cit.*, p.36

Le Présent »)³³⁵, nie toute notion de progression chronologique, et le choc auquel est soumis le lecteur est donc d'abord d'ordre esthétique. Seule l'amnésie du présent pur serait synonyme de bonheur, et Cadet évoquait dans sa préface à Mac-Nab à quel point le public veut de la « joie » : « *Le public aspire à la joie. Tout à la joie ! Il aime tout ce qui le détourne des sombres préoccupations de la politique, des criaileries parlementaires, des livres beaucoup trop pleins de naturalisme, car les romanciers d'à présent ont l'air de faire de leurs romans des rallonges à la vie !* »³³⁶. La joie dont parle Cadet suppose une jouissance de l'instant présent, oublieuse mais qui du même coup distraie le public de sa réalité immédiate. Elle suppose donc que le temps du public moderne ne serait pas fondé sur une succession de présents joyeux, mais sur une négation du présent, ou un présent d'ennui. Ce serait le Présent d'un quotidien où les mêmes tâches se répètent, comme dans les couloirs des administrations que dépeignent certaines nouvelles de Maupassant. Ou ce serait un Présent industriel tourné constamment vers le futur de la production. Ou encore un Présent déterminé, comme dans le roman de moeurs, héritier du *Bildungsroman* où le temps narratif est envisagé comme une progression structurée où d'un point de vue herméneutique il existe un lien de causalité étroit entre le passé des personnages et leur destin futur.

Il y a donc par ces micro-formes un parasitage de plusieurs structures temporelles : celle d'une structure temporelle dépourvue de tout évènement, la durée plane et morne d'une réalité sans surprise et sans joie, et celle d'une structure temporelle qui donnerait sens à l'évènement par des réseaux entre différents points chronologiques (l'importance de la genèse naturaliste dans la saga des Rougon-Macquart par exemple). Il semblerait donc que ce que prône le préfacier Cadet, ce que prône aussi le narrateur de Sainte-Croix, serait un art comme évènement éphémère. On peut cependant s'interroger sur la coïncidence entre ces discours et ce que font réellement les textes qui nous occupent. Les dédicaces posent problème : elles fragmentent, mais superposent aussi au temps éphémère de la lecture et de l'évènement textuel (une récitation dans un salon, un coup de théâtre surprenant à la fin d'un conte sec) d'autres temps. Si l'on considère en effet que la dédicace fait du texte une offrande pérenne qu'il convient de conserver, le temps de la réception du texte par le dédicataire est déjà un temps qui se détache de celui de la réception par le lecteur. Chez Sainte-Croix, les dédicaces

³³⁵ « Le Roman d'une femme tranquille », in *Cents contes secs*, *op. cit.*, p.33

³³⁶ Préface de Coquelin Cadet, in Maurice MAC-NAB, *Poèmes mobiles & monologues*, *op. cit.*, p.xii

parfois semblent même suggérer autre chose : si la chronologie classique d'un récit de vie comme celui de la femme tranquille tourne à vide, et que la protagoniste du conte se retrouve, malgré maintes péripéties, exactement dans le Présent oublieux que lui avait prédit le narrateur au début, le sens même de l'histoire se situe alors hors-texte. C'est ce que suggère la dédicace puisque peut-être Jules Renard, le dédicataire, est plus à même que le lecteur de comprendre le sens méta-textuel et donc théorique d'un texte détriquotant les codes du roman de moeurs et s'évidant lui-même de son contenu : les péripéties contées rapidement n'ont que peu d'intérêt, mais s'il ne reste que la femme amnésique et heureuse, quel est donc le thème du discours ?

Si l'on se penche d'ailleurs sur l'œuvre de Renard, proche de *La Revue blanche* comme nous l'avons vu qui cultive des formes fragmentaires, on y remarque parfois une réflexion profonde sur la notion de progression et de durée narrative. Dans « Coureur de filles », dédié à Alfred Vallette, une mère suit son fils toutes les nuits pour le surprendre avec une fille qu'il paraît fréquenter. Chaque nuit, le même scénario se répète, et la tension qui noue le drame familial monte crescendo, jusqu'au coup de feu final qui rate, car c'est le père qui visait son fils qui reçoit la balle dans le bras. Retournement de situation au sens strict, puisque l'auteur du coup devient la cible. Il apparaît par la suite que le fils, voyant sa mère le suivre, avait fait mine d'avoir une amoureuse, et monté une « farce » à destination de ses parents. Le suspense du récit est donc brutalement brisé, et la progression narrative tournée en ridicule. Les attentes des parents ont été manipulées, de même que celles du lecteur. L'horizon d'attente contrarié, le récit amoureux ou grivois désamorcé, une question se pose à laquelle le texte n'apporte pas de réponse : « *Voyons papa, si je te dis que je cours les filles, tu te fâches, et si je te dis que je ne cours pas les filles, tu te fâches encore. Alors je ne sais plus quoi dire, moi !* »³³⁷. La dédicace, systématique chez Sainte-Croix et fréquente chez Renard, peut être interprétée comme une trace paratextuelle de la même question : où va le récit, qu'en dire et qu'en faire ? Elle est donc également emprunte d'un mystère, puisqu'elle symbolise un manque qui coïncide avec la déception de l'horizon d'attente. Peut-être le dédicataire détient-il la clef d'un récit qui s'amuse à se montrer vide et vain alors même qu'il se déroule. Si le conte est sec, si les sourires de Renard sont pincés, si les monologues de Cros sont comme du hareng saur, c'est aussi parce que le plaisir qu'ils procurent au lecteur est fondamentalement amer : le

³³⁷ Jules RENARD, « Le Coureur de filles », in *Sourires pincés*, op. cit., p.134

triangle discursif de la dédicace est de même, puisqu'il demeure désagréable pour un lecteur de se voir montré un lien dont il est exclu. Si ce n'est pour le dédicataire lui-même, la dédicace a un caractère vexant, comme si le texte ne nous était pas entièrement offert mais qu'un bout, même infime, nous était refusé pour être offert à un autre. De même que le coureur de filles, le dédicateur se présente alors comme offrant au lecteur un plaisir seulement passager, qui ne lui est pas exclusif mais qu'il offrira à d'autres, de même aussi que le vendeur à la sauvette qui a rarement un seul client. Il est même suggéré que le produit vendu pourra surprendre voire décevoir s'il n'est pas consommé de la bonne manière.

La micro-forme peut aussi se présenter comme une collection de pensées passagères, autant de fragments qui ne semblent pas liés entre eux et montrent un rapport au temps où la cohérence, la succession chronologique, disparaissent devant une myriade de présents consignés sans effort apparent de structure, à l'image des pensées que Baudelaire jetait sans chronologie dans les carnets qui composent ensuite le recueil *Fusées*. De même que le rassemblement des textes au sein d'un recueil, de par leur parcours au gré des publications, peut paraître arbitraire, et de même que les noms des dédicataires peuvent parfois sembler sans liens entre eux ou même sans liens avec le texte même, les aphorismes qui composent la section « Les Petites Bruyères » de Renard, dédiée à Jean Lorrain, semblent autant de ricochets de conversation qui résistent à la notion de récit ou de fiction. Nous en venons déjà au journal intime qui influence aussi certains de nos textes, si ce n'est que cette section n'a même pas de dates qui puissent ordonner la succession de pensées exprimées. Le temps dominant est le présent, un présent soit de vérité générale soit d'énonciation, puisque la plupart des pensées se présentent comme dominées par des observations à la volée. Le mot « maxime » apparaît dès le début : « *Écrire des maximes, c'est relever chaque jour, comme un épicier d'ordre, les petites recettes de son esprit* »³³⁸. Il fait écho au titre lui-même de la section, puisque le mot « bruyères » fait référence à La Bruyère, grand auteur de maximes. Les fragments qui suivent seraient donc des micro-pastiches des *Caractères*, ou de « petites bruyères » par leur humilité. On remarque dans cette première maxime, si tant est que le terme évoqué dans le premier fragment désigne les textes lui-même, un discours commercial qui fait écho à celui de Cadet à propos des textes de Mac-Nab : l'écrivain serait un épicier.

³³⁸ « Les Petites bruyères », in *Sourires pincés*, op. cit., p.83

Si les premières sont au présent de vérité générale, la septième maxime n'est pas tant une pensée, ou un aphorisme, qu'une observation qu'on pourrait trouver dans la section « Choses vues » d'un périodique, et serait davantage au présent d'énonciation : « *On voit par les rues des choses orgueilleusement peintes* »³³⁹. Elle a le ton satirique et la richesse descriptive d'un caractère, tout en se rapprochant aussi des chroniques mondaines de Lorrain et du ton de ses fameux « Pall-Mall ». La superposition dans le paratexte du nom de La Bruyère et de celui du dédicataire permet une superposition inédite entre écriture littéraire et écriture journalistique, entre héritage classique et fraternité moderne, une superposition que Renard pratique partout, puisque nous avons déjà évoqué la juxtaposition dans ses textes des noms de Flaubert, de Baudelaire et de Rachilde par exemple. Le texte original des « Petites Bruyères » paraît en 1890 dans le *Mercur*³⁴⁰. Or, quelques années plus tard, Jean Lorrain commence ses « Pall-Mall Semaine », où la description des foules mondaines est courante, souvent sur le même ton satirique que celui de Renard. À l'époque du texte de Renard, c'est surtout dans *L'Évènement* que Lorrain publie des chroniques hebdomadaires intitulées « Chroniques de Paris », critiques d'art souvent ou compte-rendus d'évènements mondains, moins acerbes que le seront les « Pall-Mall Semaine ». Si Renard reprend la posture d'observateur du monde parisien, avec un locuteur qui emprunte, pour la description des foules humaines, le même ton et le même lexique que celui d'un critique d'art, il transforme subtilement le style de Lorrain.

En effet, il décrit des prostituées d'abord comme des objets dans une galerie, en utilisant le mot « choses ». Ensuite, il cite Edgar Poe, comme Lorrain qui cite abondamment des confrères dans ses critiques d'art, et compare les femmes à des « *points d'interjection dans un vers de théâtre* »³⁴¹. Enfin, il est révélé qu'il s'agit de femmes : « *on s'aperçoit que ces choses sont des femmes* »³⁴². On remarque plusieurs réifications qu'on trouvait déjà chez La Bruyère : « *Il faut juger des femmes depuis la chaussure jusqu'à la coiffure exclusivement, à peu près comme on mesure le poisson entre queue et tête* »³⁴³. Ce qui diffère de Lorrain est justement le fait que les personnes décrites sont totalement anonymées et même

³³⁹ *Ibid.*, p.86

³⁴⁰ voir *Le Mercur de France*, 1ère année, N°2, 1er février 1890, pp.57 à 59

³⁴¹ « Les Petites bruyères », in *Sourires pincés*, *op. cit.*, p.86

³⁴² *Id.*

³⁴³ Jean DE LA BRUYÈRE, « Des Femmes », in *Les Caractères* [1687], Paris, Flammarion, 1880, p.88

déshumanisées : si les êtres peuvent être comparées à des œuvres d'art chez Lorrain, si même cette comparaison peut être satirique (on pense à la description de la femme dans le portrait de « Mademoiselle Ganymède » qualifiée de « *dryade* »³⁴⁴ et décrite comme un tableau ridicule), elles ne sont pas en général élevées à des types universels, comme dans les *Caractères*, ou réduites à des objets mécaniques et presque désarticulées, comme dans le texte de Renard. En mêlant le style journalistique au genre du caractère dont s'inspire aussi Lorrain, puisque ce dernier se fait chroniqueur mondain comme La Bruyère se faisait observateur de la cour et que ses portraits dans *Le Courrier* pourrait être aisément comparés à la galerie de personnages d'une section des *Caractères*, Renard crée une ambiguïté quant à l'objet auquel se réfère le discours du locuteur. Ce locuteur est lui-même trouble, puisqu'il est un « on » indistinct, qui pourrait aussi bien être un « je » qu'un « nous ». D'autre part le déterminant indéfini « des femmes » rend incertain le groupe auquel le locuteur se réfère tout en distinguant un type de femme d'un autre, ce qui empêche l'universalité qui était celle « des femmes » de La Bruyère. Enfin, l'ambiguïté du présent, qui pourrait être de vérité générale mais ressemble aussi à un présent énoncé par un observateur recueillant à un instant T une vision éphémère, ne permet pas d'élever ces femmes des rues à un caractère précis. Ni portrait mondain au référent facilement reconnaissable pour le lecteur comme dans les chroniques de Lorrain, ni portrait universel des prostituées (le mot n'est d'ailleurs pas utilisé) comme chez La Bruyère, on peine à classer les fragments de Renard.

Il est amusant également de remarquer les similitudes avec Mac-Nab : le poème était chez lui un poêle, chez Renard la femme est une tire-lire, et l'écrivain un épicier. Le discours littéraire devient produit mercantile, vendu à la sauvette dans la rue, de même que les personnages deviennent chez Renard objets recevant argent. Si l'on s'attarde sur l'idée que ces maximes sont, selon le premier fragment, des « *recettes* » d'épicier, on comprend que l'auteur se serait vendu pour recevoir de telle pensée, que s'il compte ses pensées comme on compte son argent, quelque chose a été vendu afin qu'elles puissent être écrites. L'imagination du lecteur peut s'échauffer : serait-ce le temps de chaque journée que l'on vend pour penser ? la compagnie des gens qui inspirent ces textes qui auraient été achetée ? des textes vendus, peut-être de moindre importance, pour que ces textes existent ? ou s'agit-il plus largement de montrer le temps d'une journée comme un travail, un effort commercial, dont le profit sont les pensées finales que l'auteur peut retranscrire ?

³⁴⁴ Jean LORRAIN, « Madame Ganymède », in *Le Courrier français*, 4ème année, N°25, 19 juin 1887, p.4

Si l'on considère que l'artiste s'est vendu pour récolter le fruit des pensées retranscrites dans ces fragments, on comprend mieux le caractère vengeur des premières maximes : d'abord d'apparence flatteuse pour les femmes, elles prennent un ton de plus en plus misogyne et satirique. Il est en effet suggéré dès le début qu'écrire sur les femmes ou pour les femmes est une forme de contrainte pour l'artiste qui doit par là transformer sa pratique : il est obligé de parler d'elles d'une part (« *parlons-en tout de suite et que ça finisse* »³⁴⁵), et d'écrire pour elles d'autre part, puisque le locuteur qui se présente comme chargé des choix du paratexte dit préférer les chiffres arabes comme numérotation à ces sections afin d'être compris des femmes (« *il a été fréquemment constaté que les chiffres romains les déroutent* »³⁴⁶). Si les sections 2 et 3 semblent au premier abord satisfaire les horizons d'attente, attente de deux types de lecteurs modèles (ceux qui veulent lire sur les femmes, et les femmes elles-mêmes), l'un d'entre eux est clairement détruit : les lectrices vont subir des moqueries et des insultes. L'autre, celui de ceux qui attendent un thème féminin, est subtilement révélé comme futile, puisque ce thème apparaît infiniment bas et décevant : une femme qui se cultive devient « *un légume sec* »³⁴⁷ (section 12), une femme qui parle est « *inopportune* »³⁴⁸ (section 13), une femme de lettres est sans talent (section 16). Encore une fois, le lecteur est maltraité, et chaque section prend un goût amer. Une relation triangulaire et frustrante apparaît d'autre part, semblable à celle qui unit, ou désunit le dédicateur, le dédicataire et le lecteur : les fragments semblent avoir été d'abord modelés pour des lectrices, mais très vite objets de moquerie, il semble qu'un deuxième lecteur se cache pour apprécier la blague, un lecteur tout aussi misogyne et qui se moque avec le locuteur de la lectrice prise au piège d'un texte qui semblait pour elle (si elle ne comprend pas la blague, cela prouve sa stupidité, et si elle la comprend, elle a envie de refermer le livre).

³⁴⁵ Jules RENARD, « Les Petites bruyères », in *Sourires pincés*, op. cit., p.83

³⁴⁶ *Ibid.*, p.84

³⁴⁷ *Ibid.*, p.88

³⁴⁸ *Id.*

CHAPITRE 3

Enjeux éthiques et esthétiques de la dédicace fin de siècle

Tout le long de notre réflexion, la question que nous nous sommes posée est simple : pourquoi nos auteurs pratiquent-ils la dédicace telle qu'ils la pratiquent ? La variété de leurs pratiques n'empêche pas de percevoir assez clairement qu'un même mouvement anime les auteurs de récits brefs en France à la fin du XIXe siècle : ils utilisent la dédicace de manière différente des auteurs qui les ont précédés, ils l'utilisent tous et de manière formellement similaire. Cette pratique peut être interprétée comme une réaction à de profonds troubles éthiques aussi bien qu'esthétiques : (1) les auteurs doivent allier leur métier d'écrivain à une pratique quasi quotidienne de journaliste, ce qui redéfinit l'aspect professionnel de leur travail d'écriture (2) ils travaillent parmi une communauté qui est de plus en plus publicisée, qu'il s'agisse de leurs confrères, de leurs sociabilités mondaines, ou même de leurs proches (3) les lecteurs réels évoluent et de ce fait se pose la question essentielle de leur éducation face à une littérature qui évolue avec eux (4) en s'autonomisant vis-à-vis du pouvoir, il devient de plus en plus pressant pour la littérature de se définir elle-même. Nous tenterons donc dans notre dernier chapitre de tendre deux fils, deux fonctions de la dédicace au sein d'un paysage social, politique et littéraire en pleine mutation, qui amènera ensuite Marcel Proust, les auteurs de la NRF ou encore le mouvement surréaliste. La première fonction de la dédicace que nous étudierons est liée aux émetteurs du discours de fiction : elle redessine les traits de l'écrivain. La deuxième concerne les récepteurs : elle éduque le lecteur contemporain, et envisage le lecteur moderne.

1. Redessiner les traits de l'écrivain

1.1. L'intimité refusée

Revenons encore à Maupassant et à la nouvelle « Ce Cochon de Morin » des *Contes de la bécasse*. Ce texte offre une vision particulièrement saisissante et complexe des jeux auxquels se prête Maupassant dans son traitement des différents espaces textuels et des représentations qu'ils permettent quant aux actants de l'énonciation littéraire. Un narrateur homodiégétique dans le texte original, repris dans le texte d'édition, réagit à une exclamation d'un interlocuteur diégétique (le journaliste Labarbe) qui fait écho au titre du texte : « Ce Cochon de Morin ! » :

« Ça, mon ami, dis-je à Labarbe, tu viens encore de prononcer ces quatre mots, « ce cochon de Morin ». Pourquoi, diable, n'ai-je jamais entendu parler de Morin sans qu'on le traitât de « cochon » ?

Labarbe, aujourd'hui député, me regarda avec des yeux de chat-huant. « Comment, tu ne sais pas l'histoire de Morin, et tu es de la Rochelle ? »

J'avouai que je ne savais pas l'histoire de Morin. Alors Labarbe se frotta les mains et commença son récit.³⁴⁹

On peut imaginer que le titre qui s'étend sur la première page du journal le *Gil Blas* du 21 novembre 1882³⁵⁰ est déjà un discours rapporté à intégrer dans le dialogue-cadre qui permet la narration par Labarbe de l'histoire de Morin. Le titre serait une exclamation de Labarbe à laquelle réagit le narrateur. Dans le journal, il est facile d'assimiler le narrateur homodiégétique au journaliste qui écrit la nouvelle (une sorte de locuteur-journaliste, à la fois diégétique et paratextuel), puisqu'il arrive souvent dans les chroniques du *Gil Blas* qu'un « je » s'exprime qui puisse être assimilé au signataire en bas du texte, et la confusion entre l'espace du titre et l'espace diégétique accentue cette assimilation. Cette première piste d'identification est pourtant brouillée : le nom en bas du texte, la signature, n'est pas celle de

³⁴⁹ Guy DE MAUPASSANT, « Ce Cochon de Morin », in *Gil Blas*, 16ème année, N°128, p.1

³⁵⁰ *Id.*

Maupassant mais un de ses noms de plume, Maufriqueuse, potentiellement mystérieux pour les lecteurs du *Gil Blas*.

Dans le texte d'édition, le signataire est différent de celui du texte de périodique, puisque le recueil est signé Maupassant, ce qui crée un dédoublement du signataire et exhibe une différence entre le texte de périodique et le texte de recueil. De plus, la proximité possible entre le narrateur et le signataire est parasitée dans le texte d'édition : le narrateur homodiégétique, grâce au récit-cadre du recueil dessiné par « La Bécasse », peut être assimilé à un des convives du dîner des bécasses, et se distancie donc davantage du signataire en tête du recueil. D'autre part, si dans le texte de périodique le titre semble déjà appartenir à la diégèse par le point d'exclamation, cela est moins évident dans le texte d'édition : le point d'exclamation n'est pas toujours présent (au gré des éditions), et le titre est séparé du texte par la dédicace « À M. Oudinot ». L'exhibition de plusieurs espaces est donc plus prégnante dans le texte d'édition : l'espace du titre et l'espace de la dédicace, tous deux paratextuels, appartiendraient au royaume du locuteur paratextuel qui signe Maupassant, et montreraient le texte comme œuvre imprimée et offerte, non plus comme interlocution orale entre deux confrères dans un café, ou entre des convives dans un repas de chasseurs. Il y a donc une coupure qui exhibe un mystère de l'énonciation : le narrateur homodiégétique est un énonciateur textuel, et ne peut trouver de correspondance dans la réalité. On ne sait d'ailleurs pas qui il est, puisque son nom n'apparaît jamais dans le texte.

Dans le texte de périodique comme dans celui de recueil, la frontière entre fiction et réalité est déjà exhibée, et il serait trop simpliste de supposer que les lecteurs du journal *Gil Blas* pouvaient confondre ce texte de fiction avec une chronique qui aurait rapporté une réelle conversation entre le journaliste-signataire et un ami. En effet le nom du journal le *Fanal* auquel appartient le journaliste Labarbe est fictif, ce qui distancie l'énonciateur diégétique, responsable du récit de Morin, à la fois de l'espace du journal *Gil Blas*, de la figure du journaliste Maufriqueuse d'abord, puis de l'écrivain Maupassant qui signe son recueil ensuite. Ce nom de journal exhibe aussi une coupure nette entre le paratexte dédicatoire et l'énonciation diégétique : le nom du dédicataire, personne réelle et sans doute père de Camille Oudinot, figure publique de l'époque, se distingue de celui de Labarbe, dit « député » mais appartenant à un journal inventé. Alors même qu'à première vue les jeux d'échos entre les espaces paratextuels et textuels suggèrent une correspondance entre le narrateur (« je »), le locuteur paratextuel (auteur) et le Maupassant réel d'une part, le lecteur réel, le narrataire

(destinataire implicite du discours à la P1) et les énonciateurs diégétiques du repas des bécasses (les chasseurs) d'autre part, nous avons vu précédemment que cette correspondance est parasitée par de nombreux indices.

En réalité, Maupassant exhibe différents espaces de représentations à travers lesquels navigue une même anecdote. Une histoire vécue par Morin et sans doute rapportée dans un premier journal (le *Fanal*) devient un récit différent conté des années après dans un café. Elle est publiée dans un autre journal par un journaliste (Maufrigneuse), et dans la configuration du recueil *Contes de la bécasse* est à la fois relatée dans un repas de chasseurs et éditée (par Maupassant). En la faisant passer par tous ces sas, Maupassant exhibe d'abord à quel point une anecdote peut être manipulée au gré des formes. D'autre part, il décale la responsabilité de l'énonciation : l'histoire n'est pas contée directement par Morin, et Labarbe lui vole son histoire en même temps qu'il séduit la femme que Morin convoitait. De plus, le narrateur homodiégétique n'est finalement que très peu responsable de l'histoire, puisqu'il délègue immédiatement sa parole à un énonciateur diégétique. Enfin, l'auteur paratextuel responsable de la dédicace notamment ne révèle jamais un double de lui-même qui prendrait en charge la narration des récits, puisqu'il ne montre pas dans le texte préfaciel du recueil (« La Bécasse ») un narrateur homodiégétique qui lui ressemblerait : le texte semble pris en charge par un narrateur hétérodiégétique, et seul un « on » semble suggérer que le récit des repas du baron serait peut-être raconté par un des convives de ces dîners. Ensuite, chacun des récits est pris en charge par un narrateur différent, qui est soit très effacé (comme dans « Ce Cochon de Morin »), soit une représentation d'énonciateur distincte de la figure de l'auteur (un médecin par exemple dans « La Rempailleuse »). Ainsi, dans « Ce Cochon de Morin », puisque la responsabilité de l'énonciation est déléguée, l'authenticité du thème du récit paraît irrémédiablement douteuse : aucune clef n'est donnée au lecteur pour savoir si Labarbe dit la vérité, puisque le narrateur n'exprime ni son opinion ni ses doutes en écoutant son ami, on ne sait non plus si le narrateur qui l'écoute rapporte fidèlement la conversation, et plus intéressant encore si Maupassant s'est inspiré d'une histoire vraie pour son récit.

La dédicace à Oudinot, en exhibant un destinataire supplémentaire à la liste déjà longue de destinataires du récit (les lecteurs du *Gil Blas*, l'ami de Labarbe, les convives-chasseurs, le lecteur) montre bien qu'il n'y pas correspondance entre ces destinataires. L'ami de Labarbe et narrateur est destinataire d'un premier récit produit par un énonciateur diégétique. Les convives-chasseurs sont destinataires de récits produits par d'autres énonciateurs diégétiques,

eux préfaciels si l'on considère « La Bécasse » comme une sorte de cadre, et dont le narrateur de « ce Cochon de Morin » ferait partie. Les lecteurs du *Gil Blas* sont destinataires d'un récit énoncé par un narrateur homodiégétique qui ne se fait que peu connaître. Le dédicataire est destinataire à la fois du paratexte dédicatoire et du récit qui l'accompagne. Et enfin le lecteur modèle est destinataire d'un paratexte qui l'inclut implicitement dans une adresse à la troisième personne à un dédicataire modèle, puis du récit pris en charge par le narrateur homodiégétique en devenant un double des convives-chasseurs, et enfin de l'énonciation diégétique de Labarbe en devenant un double du narrateur. Le lecteur doit donc sans cesse partager sa place, et lui est volé la primauté de son rôle de destinataire comme il a été volé à Morin par Labarbe l'exclusivité de son histoire et au narrateur son rôle. Ces démultiplications montrent que l'acte d'écriture d'une part et l'acte de lecture d'autre part naissent d'un jeu extrêmement complexe de reprises, de transformations, et de masquages.

On peut se poser d'innombrables questions : y a-t-il un vrai Labarbe derrière le personnage fictif ? (on nous dit qu'il est « *maintenant député* », mais s'agit-il d'un être réel ?). Qui est le M. Oudinot de la dédicace ? Qui est le « je » narrateur ? Y a-t-il un être réel caché derrière Morin ? L'écrivain, maître de toutes ces clefs qu'il suggère possibles, ne les rend pas accessibles, et la dédicace, qui pourrait suggérer que le dédicataire lui les possède, n'est pas davantage explicite. Ainsi, Maupassant, en faisant mine de montrer une multitude de correspondances entre la réalité et la fiction (le lieu banal du café, le métier de journaliste de Labarbe, le fait que la jeune femme importunée par Morin s'appelle Henriette et que la fille du dédicataire Oudinot, figure mondaine, s'appelait Hermine), parasite les effets d'écho en semant le doute : Labarbe lui-même est un menteur, qui a sans doute publié un article plein d'omissions sur Morin avant de relater à son ami une histoire différente, il ment également à la jeune Henriette et la séduit en utilisant même la littérature (il lui fait croire qu'il veut lui « *demandeur quelque chose à lire* »³⁵¹ alors qu'il veut coucher avec elle). Le lecteur se voit donc refuser un espace que l'on pourrait qualifier d'intime, en n'ayant jamais une relation exclusive avec les énonciateurs, qu'il soit textuels ou paratextuels, en n'ayant jamais accès aux sources génétiques dont sont issus les récits (le point de vue de Morin, le point de vue du narrateur sur Labarbe), ni à la description de l'acte sexuel entre les deux amants dans

³⁵¹ Guy DE MAUPASSANT, « Ce Cochon de Morin », in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.650

l'histoire, point pourtant central, et qui est comparé à la lecture d'un roman dont Labarbe ne dira pas le titre (« *Je n'en dirai pas le titre.* »³⁵²).

Tout comme Maupassant refusait dans son article sur Zola de montrer l'intimité réelle de l'écrivain, tout comme il reprochait à Maxime du Camp d'en révéler trop sur Flaubert après sa mort, le sujet parlant Maupassant qui connaît peut-être lui-même un Labarbe réel ne nous est pas davantage montré derrière le récit. Contrairement à Flaubert, Maupassant cependant ne refuse pas au lecteur l'illusion de clefs : mais c'est en jouant avec sa curiosité qu'il lui en montre sinon l'inexistence, du moins le caractère interdit. On sait que sans doute l'idée de Morin a été donnée à Maupassant par son ami Charles Lapierre, directeur du *Nouvelliste de Rouen* (dont le titre évoque le *Fanal des Charentes* de Labarbe), la première lettre du patronyme suggérant une correspondance comme la première lettre qui chez Miss Harriet a résisté à toutes les réécritures. C'est du moins la thèse de Louis Forrestier. L'image d'écrivain que Maupassant exhibe dans cette nouvelle est celle d'un colporteur qu'il est inutile de questionner sur la notion de vérité : si Labarbe sait s'y prendre, à la fois dans sa séduction de Henriette, dans sa retranscription du scandale au *Fanal* et dans son récit à son ami, ce n'est pas parce qu'il se révèle davantage et fait preuve de sincérité, mais parce qu'il est plus beau, plus intelligent et plus manipulateur que Morin. De même Maupassant suggère-t-il les règles pour devenir un bon écrivain : savoir arranger ses cartes et ne pas trop révéler au lecteur. Il l'exprime d'ailleurs ainsi dans sa préface à *Pierre et Jean* : « *L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher* »³⁵³. Il ne faut pas cependant oublier la portée potentiellement satirique de « Ce Cochon de Morin » : dans le texte, Labarbe est enfin révélé pour ce qu'il est ; s'il a réussi dans son entreprise c'est par le mensonge, alors que c'est Morin qui sera à jamais traité de « *cochon* ».

Dans ces jeux de masquage, Maupassant ne renie pas Zola (qui avait à cœur d'exhiber l'atelier d'écriture de l'artiste) et l'article sur les Soirées de Médan où il paraissait dévoiler les dessous de la scène : le travail de l'écrivain y est suggéré par ces pistes esquissées sans jamais pouvoir être complètement suivies. Il se montre lui-même derrière son texte en le dédiant à un être qui par son nom suggère des proches (à la fois Camille Oudinot, dédicataire de la nouvelle « Le Parapluie », et sa soeur Hermine), il s'exhibe également en tant que journaliste

³⁵² *Id.*

³⁵³ Guy DE MAUPASSANT, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, 1888, p.xxv

en faisant du responsable du récit de Morin un journaliste comme lui, et il s'exhibe en tant que mondain en suggérant sa grande connaissance de la manipulation qui permet à tel discours d'être modelé pour tel destinataire (discours généreux de Labarbe à Morin et à sa femme, discours séducteur à Henriette, discours polémiste aux lecteurs du *Fanal* et discours-confession à un ami des années après). Si l'on peut parler d'intimité refusée, c'est justement parce que toutes ces exhibitions suggèrent en filigrane un espace caché qui est montré au lecteur mais dans lequel il ne peut pas pénétrer. Laforgue le disait déjà à propos de Baudelaire : « *Le public n'entre pas ici* ». ³⁵⁴

On peut imaginer que les dédicataires eux-mêmes n'étaient pas toujours plus informés que les autres lecteurs de la raison pour laquelle tel texte leur était dédié. En parlant d'intimité refusée, nous devons nous attarder sur la formulation même de la plupart de nos dédicaces, et du lien exhibé entre le dédicateur et le dédicataire. La formulation ne porte en effet pas de trace d'intimité, d'un point de vue stylistique, ou en tous cas très peu. S'il y a quelques prénoms (le « À mon ami Gérard » de « Sonyeuse » par exemple), quelques pseudonymes (les « À Rachilde »), la plupart des manières d'interpeller le dédicataire sont des formes de politesse qui évoquent la dimension publique du dédicataire, exhibé devant un lecteur qui soit le connaît en ces termes, soit ne doit pas le connaître en d'autres termes. Ainsi, nos auteurs semblent suggérer qu'au sein d'un livre, en l'occurrence de leurs recueils, l'intimité est toujours perturbée par la représentation qu'implique la publicité des textes. La dédicace déclare au dédicataire comme au lecteur : « Ce n'est pas seulement toi qui lit ce texte ». Si la dédicace était parfois accompagnée d'une lettre explicative, elle privée, qui permettait à l'auteur de dire pourquoi il offre spécifiquement ce texte, ou si une explication était faite oralement lors d'une rencontre, les clefs ne sont presque jamais données dans le texte lui-même. Et nous avons bien vu précédemment que le plus souvent les noms des dédicataires ne sont pas choisis seulement pour le lien intime qu'ils peuvent avoir avec le sujet parlant, mais bien parce que comme le nom de l'auteur et de tous les énonciateurs (paratextuels et textuels), ils impliquent différentes représentations (sociales, journalistiques, littéraires). Ils sont choisis parce qu'ils participent aux jeux de masquage, et qu'ils suggèrent par reflet cette ambivalence fondamentale de la figure de l'auteur. Comme chez Jane Austen, comme chez Balzac et Sand, le dédicataire est un reflet du dédicateur, la dédicace un geste qui permet à l'auteur de se révéler derrière son texte, mais ce qu'il révèle chez nos auteurs est opaque : le dédicataire est

³⁵⁴ Jules LAFORGUE, « Baudelaire », in *Œuvres complètes*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 171

un être avec qui sa relation est en partie publicisée, que ce soit dans les journaux, les lieux de rencontre, les lettres ouvertes, et dont un autre aspect, si il existe, demeure irrémédiablement dissimulé. De ce fait, on ne sait souvent pas s'il s'agit de dédicace-hommage (comme nous l'avons vu, la dédicace de Mirbeau à Zola en est-elle une ?), de dédicace-clin d'oeil (Rachilde elle-même doit-elle percevoir un clin d'oeil grivois dans la dédicace de « Tête de lit » ?), de dédicace-souvenir (celle de Lorrain à Sarah Bernhardt), de dédicace-masque (celle de « Lui ? » à Decourcelle), etc. L'auteur se révèle donc comme opacifié, figure fédératrice de tous ces noms mais qui se cache finalement en partie derrière eux, exactement comme le narrateur de « Ce Cochon de Morin » qui se révèle très peu et se cache derrière la voix d'un autre (Labarbe), et finalement comme Morin, source muette du récit, que le discours de Labarbe finit par effacer, puisque le récit est bien davantage celui de la séduction de Labarbe que celle ratée de son ami.

La dédicace révèle la nature infiniment traîtresse de tout locuteur, et donc de l'auteur. Dans la section « Gens du métier » des « Petites Bruyères » de Jules Renard, dédiées à Jean Lorrain, les « caractères » sont de petites satires de l'hypocrisie des gens de lettres les uns envers les autres. Les mots « amis » et « confrères » alternent, annihilant la distinction entre relation professionnelle et relation intime : « *Un ami sincère est un confrère qui croque vivement* »³⁵⁵. Aucun discours ne peut être décrypté avec confiance : dans la neuvième section se développe un dialogue au discours direct entre un premier énonciateur diégétique qui peut être assimilé à un confrère anonyme, et un deuxième énonciateur que l'on identifie comme le double du locuteur-narrateur de toutes les autres sections (s'exprimant à la P4 et donnant l'illusion d'être aussi locuteur métatextuel commentant le travail d'écriture et pouvant donc être aussi assimilé à l'auteur). L'énonciateur 1 déclare : « *Ton livre est très bien* », puis explique les raisons qui lui font penser qu'il est mauvais (« *l'observation y est, comment dirais-je, nulle* »), en finissant par cette phrase qui boucle le dialogue et le fait revenir au début : « *Oui mon gros, ton livre est très bien* »³⁵⁶. Cette petite section est très éclairante. D'une part, on pourrait tout aussi bien dire que l'énonciateur 2 est un confrère, et que donc l'hypocrite (énonciateur 1) serait le locuteur qui prend en charge toutes les sections : ce dialogue montre donc la réversibilité des identités. Le locuteur de ces petits caractères montre-t-il dans ce dialogue un confrère le critiquant, ou lui critiquant un confrère ? D'autre

³⁵⁵ Jules RENARD, « Petites Bruyères », in *Sourire pincés*, op. cit., p.91

³⁵⁶ *Ibid.*, pp.93-94

part, on remarque une perversion de l'interlocution, qui tourne à vide et ne permet pas d'accoucher de la vérité, alors même que Platon est convoqué dans la septième section : la maïeutique échoue. Enfin, pour un lecteur habitué à l'ironie de ces sections, comme pour les deux confrères qui se connaissent, un autre sens est à chercher derrière le discours (la première question de l'énonciateur 2, après le compliment de l'énonciateur 1, est en effet ceci : « *Là, franchement, qu'en penses-tu ?* », ce qui montre bien qu'il sait que la première déclaration n'était pas franche). Pour qui maîtrise le code, un autre discours émerge : il est inutile de questionner un confrère et de lui demander d'être franc quand l'on ne veut entendre qu'un discours, et que ce n'est pas ce discours qu'on nous adresse. C'est donc bien davantage la surdité de l'énonciateur 2 que cette section critique.

On peut cependant comprendre que chez Renard la dédicace devient très douteuse : pourquoi veut-il dédier son texte à Jean Lorrain, alors même qu'il y exhibe une perversion fondamentale de l'énonciation entre gens du métier ? Est-ce parce que Lorrain maîtrise les codes, justement, et comprendra l'implicite, ou parce qu'il ne les maîtrise pas et sera donc piégé à son insu sous les yeux du lecteur ? Est-il de ces amis sincères qui font de faux compliments, ou persiflent sans cesse sur ses autres confrères ? Au vu des duels nombreux que Lorrain a accumulés avec d'autres confrères à cause de ses chroniques, de son conflit long et prolongé par exemple avec Maupassant qui s'était vu injustement visé dans le texte *Très Russe* de Lorrain, on peut s'interroger sur la place du dédicataire parmi ces énonciateurs interchangeables. La deuxième section en particulier est très intéressante : « *Un homme de lettres est capable d'avouer ses ridicules pour donner sur sa propre joue un soufflet aux autres* »³⁵⁷. En avouant ses propres ridicules, l'homme de lettres qui s'exprime dans ces sections à la P4 est peut-être un double du dédicateur qui applique un soufflet à son dédicataire en faisant mine de s'en appliquer un par ces satires. En révélant les hypocrisies des hommes de lettres, en se montrant persifleur et traître, le locuteur chez Renard entache son dédicataire par association, comme le faisait Baudelaire avec Théophile Gautier.

L'interchangeabilité des identités, qui rend celle de l'auteur particulièrement trouble dans nos recueils, entre en tension constante avec l'individualité des noms évoqués. Chaque texte est dédié à une figure particulière. Chez Maupassant, ces individualités font concurrence aux narrateurs-convives, anonymisés par le contexte du dîner des chasseurs. En effet, dans « *La Bécasse* », un jeu qui semble faire écho aux jeux officiés par la comtesse de Polocka et ses

³⁵⁷ *Ibid.*, p.91

« Macchabées » consiste à faire tourner une tête de bécasse parmi celles des oiseaux chassés la journée, le convive désigné devant toutes les manger et raconter une histoire pour nourrir ceux qui n'ont pu être nourris par les têtes. Ainsi, les histoires sont comme des têtes de bécasse, rassasiant ceux qui ont l'estomac vide. Or, ces bécasses chassées le jour ne sont pas réclamées par ceux qui les ont tuées : elles sont mangées indépendamment de la personne responsable de leur présence sur la table. Le hasard décide de leur sort. Ensuite, le fait qu'elles soient décapitées attestent du fait qu'elles sont coupées d'abord de leur chasseur, ensuite de leur corps individuel. Si les histoires sont comme les têtes, on ne sait donc plus qui les raconte (et c'est le cas, puisque le recueil exhibe l'artificialité du récit-cadre et que bien souvent les narrateurs des récits ne peuvent être assimilés à un des convives du repas de chasseurs), ni d'où elles viennent, qui les a d'abord racontées et si elles sont ou non inventées. Face à ces chasseurs que le hasard désigne tour à tour comme conteurs, face à ces auditeurs qui seront à leur tour conteurs, chaque dédicataire rappelle pourtant une individualité qui par écho fait référence à celle de l'auteur.

Si l'on se penche sur une autre nouvelle de ce recueil, « La Folle », on comprend mieux cette symbolique de la décapitation qui fait de tout énonciateur un être à qui il manque une partie, et de toute histoire un discours rongé par le manque. Dans ce texte, on remarque qu'il y a une autre bécasse : celle qui tombe dans un trou où le cadavre de la folle, son crâne en réalité coupé de son corps, est retrouvé par le narrateur. Ce narrateur à la P1, Mathieu d'Endolin, est dans le texte d'origine (publié dans *Le Gaulois* en 1882)³⁵⁸ l'un des convives du Baron des Ravots, puisque c'est dans ce texte de périodique qu'apparaît aussi celui qui deviendra « La Bécasse » dans le recueil : il était le prologue de « La Folle ». Le lien entre les bécasses du dîner et la bécasse du récit s'explique ainsi, car dans les autres textes du recueil on ne retrouve pas de bécasse. Le narrateur raconte avoir vu des Prussiens amener sa voisine, qui refusait de sortir de son lit, dans la forêt sur son matelas, et revenir sans elle. Il relate ses inquiétudes, le fait qu'il se soit renseigné auprès des autorités et ait failli être fusillé, mais une question demeure tout le long du texte : pourquoi n'est-il pas allé dans la forêt la chercher ? Quand les Prussiens partent, il ne s'y rend toujours pas, malgré le fait qu'il dit penser encore à sa voisine : « *La vieille bonne était morte pendant l'hiver. Personne ne s'occupait plus de cette aventure ; moi seul y songeais sans cesse. [...] Rien ne venait alléger mes doutes ; mais, peu*

³⁵⁸ voir *Le Gaulois*, 16ème année, N°142, 5 décembre 1882, p.1

à peu, le temps apaisa le souci de mon cœur. »³⁵⁹. C'est la chasse à la bécasse qui permet finalement au narrateur d'entrer dans la forêt, et de retrouver le crâne de sa voisine, morte de froid sur son matelas. Cette tête de bécasse peut symboliser une omission du narrateur : il n'a pas pris le risque d'aller dans la forêt plus tôt pour chercher sa voisine. C'est en récupérant l'oiseau qui lui appartient que la révélation a lieu : « *Je fus obligé d'y descendre pour y ramasser ma bête. Je la trouvai tombée auprès d'une tête de mort.* »³⁶⁰. Le possessif est intéressant : « *ma bête* », qui fait aussi entendre « *ma tête* » grâce à la paronomase, pourrait permettre un parallèle entre la tête du narrateur, qu'il aurait perdu de peur lors de l'invasion prussienne au point de ne pas chercher à entrer dans la forêt, et la tête de la folle, qu'elle avait elle aussi perdue et que l'invasion lui a fait perdre littéralement. Le dédoublement sonore entre la « *bête* » et la « *tête* » montre d'ailleurs un décalage tragique, car en allant trop tard dans la forêt le narrateur ne peut plus sauver sa voisine : ce n'est plus elle qu'il va chercher, mais une bécasse morte. Le hasard de la bécasse qui tombe exactement à l'endroit de la tête de la folle révèle également un instant la fiction : c'est un hasard qui peut sembler trop grand dans un texte réaliste. On comprend donc qu'il est symbolique : la bécasse révèle un narrateur qui a été coupé de son récit, qui s'est mis à distance du thème même de son histoire en n'étant qu'un spectateur extérieur, ayant assisté de loin à l'enlèvement de la folle et n'ayant pas assisté à sa mort. Il ne peut alors raconter ce qui lui est arrivé que par hypothèse : l'histoire de la folle est donc tronquée, comme l'est sa tête. L'invasion prussienne est allée jusqu'à priver le narrateur d'une partie de son histoire, et ainsi de même le lecteur ne peut en avoir qu'un morceau. Dans ce texte, le personnage central de la folle est un être dont il nous manque une partie (son point de vue notamment), le narrateur est un locuteur dépossédé et qui laisse peut-être sous silence sa culpabilité. Ainsi, tous les individus de ce récit sont des êtres en partie tronqués de leur rôle dans la diégèse : la folle pour ne pas avoir été narratrice, le narrateur pour ne pas avoir été entièrement personnage. La dédicace peut aussi être analysée comme un indice de masquage, de manque : Robert de Bonnières, utilisant souvent des pseudonymes dans *Le Gaulois* et le *Gil Blas* lors des années précédant la publication de « La Folle », aux côtés donc de Maufriageuse derrière lequel se cache Maupassant, a publié en 1881 un recueil

³⁵⁹ Guy DE MAUPASSANT, « La Folle », in *Contes et nouvelles*, t.1, *op.cit.*, p.671

³⁶⁰ *Id.*

de contes de fées³⁶¹, ce qui décale le sous-genre auquel on pourrait d'abord associé « La Folle » vers une région onirique, comme un clin d'oeil à la symbolique de la bécasse qui tombe exactement là où la folle est morte (hasard presque magique), et de la disparition du personnage-thème dans un univers de suppositions et de mystères.

Ne pas faire confiance à un locuteur était déjà l'avertissement de Furetière, pour des raisons différentes. L'avertissement chez nos auteurs n'est plus tant d'ordre politique que d'ordre éthique, voire métaphysique : qui s'exprime peut-il être sincère, et comme le disait déjà Rimbaud « je » n'est-il pas un autre ? Chez Maupassant comme chez Renard, il est sans cesse suggéré le fait que ceux qui sont en charge de l'énonciation ne diront jamais tout. Il ne s'agit pas seulement de l'instance narrative, car par les personnages eux-mêmes tout n'est jamais dit. En effet, Labarbe dans « Ce Cochon de Morin » ne dit pas si il a ou non défendu Morin contre la vindicte publique qui l'avait surnommé « cochon », au point qu'il en est mort. Il ne dit pas davantage à Morin qu'il a réussi à séduire la jeune femme en question. Pire encore, il ment à la jeune femme pour la séduire. Ce que semble suggérer Maupassant dans cette nouvelle est cependant que Henriette est une jeune femme qui sur certains points maîtrise les fameux codes suggérés par Renard, permettant de percevoir le discours dissimulé dans un autre. En effet, quand Labarbe lui conte fleurette, elle ne le prend pas au sérieux : « *Elle guettait la vérité dans mon regard, prête à sourire de nouveau ; et elle murmura : « Blagueur. ». Je levai la main, et, d'un ton sincère (je crois même que j'étais sincère) : « Je vous jure que je ne mens pas. »* »³⁶². Une autre héroïne de Maupassant ne semble quant à elle pas maîtriser ces codes : Miss Harriet. Elle tombe réellement amoureuse d'un peintre léger, semblable dans ses moeurs à Labarbe (il s'appelle d'ailleurs Léon, encore une première lettre similaire). Cette nouvelle, dont nous avons déjà longtemps sondé le mystère, propose un avertissement singulier. En effet, être dans l'intimité d'un artiste, ou se croire dans son intimité, le voir en train de créer, parler de création avec lui, est fatal pour Miss Harriet. L'avertissement est trouble : est-il qu'il ne faut pas trop prendre l'art au sérieux ? ou qu'il ne faut pas lier l'artiste et l'homme derrière la création ? En se montrant trop sincère, ou trop intime, et en l'étant avec la mauvaise personne (il lui parle comme à un camarade), Léon entraîne la naissance d'un sentiment qui lui est étranger. Plus intéressant encore, Miss Harriet n'est peut-être pas tant la mauvaise personne que la seule avec laquelle il se révèle et avec qui

³⁶¹ voir Robert DE BONNIÈRES, *Contes de fée*, Paris, Charavay frères, 1881

³⁶² Guy DE MAUPASSANT, « Ce Cochon de Morin », in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, pp.647-648

il partage une compréhension réelle (comme Lucien et David dans *Les Illusions perdues*), avant ses auditeurs dans la calèche où il raconte son histoire (et la distance en âge et en années le sauve peut-être de recréer par son récit avec ses auditeurs l'intimité qu'il avait partagée avec Miss Harriet, de même que la distance en années sauve Labarbe de mentir à nouveau). L'auteur, s'il est un double du peintre, se doit donc peut-être de se tenir résolument loin de son lecteur, et de ne se révéler qu'à ceux qui maîtrisent les codes, ce que seraient alors ses dédicataires. Pourtant, c'est à une dédicataire anonyme qu'est offert « Miss Harriet », suggérant ainsi qu'à nouveau est offert un secret au double d'un personnage qui est mort d'avoir côtoyé un instant celui d'un artiste.

Le masque de Labarbe devient ce qu'il pense être le plus sincère, puisque dans un aparté il déclare : « *je crois même que j'étais sincère* ». Le personnage devient son propre masque, et il est de nombreuses fois indiqué dans les textes de notre étude que l'identité réelle de l'écrivain doit disparaître derrière le texte, qu'elle ne doit pas être cherchée derrière lui, car le masque qu'il pose sur lui-même est plus réel que l'être de chair qui est en la source. Chez Lorrain, mettre à bas le masque c'est révéler le vide, comme le découvre le narrateur des « Trous du masque », dédié à Marcel Schwob. Si la révélation finale du texte montre que la vision du néant derrière le masque était en réalité due à l'éther, une phrase suggère que le texte lui-même serait aussi un masque posé pour tromper le vide de l'ennui : le personnage s'est endormi en attendant son ami, et le récit fantastique qui se déroule ensuite n'est que le résultat de l'absorption de l'éther, recherché pour tromper l'attente (« *Et tu as encore bu de l'éther, grondait dans mon oreille la voix de de Jakels. Singulière idée pour tromper ton ennui en m'attendant.* »³⁶³). Il n'est donc pas utile de faire tomber le masque, puisque rien ne se trouve derrière. La lecture du discours de fiction serait donc une manière d'accepter le masque non pas comme un voile qui cache le réel mais comme une fin en soi. Cette réflexion sur le vide derrière le masque était aussi suggérée par Léon Bloy : dans « La Tisane », inutile de rechercher une source au meurtre conté, puisqu'il est suggéré dans le texte lui-même qu'il est né de la simple invention d'un « *entrepreneur de démolition* ». Il n'est pas simplement suggéré chez Bloy ou chez Lorrain que la littérature est une distraction, vide et sans autre but que de tuer le temps ; de manière plus profonde ces jeux qui font se retourner le texte sur lui-même (le texte de Lorrain qui effectue une boucle en revenant par là où il avait commencé avec le narrateur étendu chez lui, le texte de Bloy en trompant les curiosités par des indices

³⁶³ Jean LORRAIN, « Les Trous du masques », in *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p.150

qui révèlent seulement le lieu d'écriture et non pas un lieu réel qui aurait inspiré l'histoire du meurtre) indiquent que le regard ne doit pas chercher l'extérieur du texte, mais que le texte est important en lui-même. C'est-à-dire que nos auteurs déconstruisent une bipartition classique entre réel et fiction, entre masque et identité, entre sujet parlant et locuteur : le masque devient réel à partir du moment où ce qui est derrière n'est jamais montré, de même que le texte « Les Trous du masque » devient texte quand bien même il n'est qu'une rêverie pour tromper l'ennui, puisqu'il n'y a que lui à lire, et qu'il se termine quand le personnage se réveille.

Le fait même que ce texte soit dédié à Schwob est significatif. Cette dédicace ne renvoie pas tant à la relation amicale réelle entre les deux auteurs (Schwob aussi dédie un de ses textes à Lorrain³⁶⁴) qu'au fait que Schwob a lui-même publié plusieurs textes sur des masques, dans un recueil paru deux ans auparavant, notamment « Le Roi au masque d'or » et « Les Faulx-Visaiges ». La dédicace permet donc de renvoyer à d'autres textes, d'autres fictions, et permet au discours paratextuel de référer non pas à un espace extérieur à la fiction mais à d'autres espaces textuels et paratextuels qui sont invoqués par le nom de Schwob. L'identité de Schwob, de même que l'identité de Lorrain, est donc autant son masque d'écrivain que l'être de chair qui se cache derrière. En dédiant « Les Petites Bruyères » à Lorrain, Renard célèbre lui aussi d'une certaine manière l'identité fondamentalement traître et insaisissable de son confrère, et révèle leur relation comme aussi sincère que l'est celle des deux confrères dans le dialogue de la neuvième section, c'est-à-dire sincère par le mensonge et l'implicite. C'est d'ailleurs au pseudonyme Lorrain qu'il adresse le texte, non à Paul Duval (véritable nom de l'auteur), montrant bien que depuis longtemps déjà l'écrivain a disparu derrière le masque, comme Rachilde. Nous avons déjà évoqué le fait que chez Renard, les personnages sont à la fois des êtres de fiction propres à Renard, des êtres qui évoquent les fictions d'autres auteurs, des êtres qui évoquent un couple public (le couple Rachilde-Valette par exemple), etc., au point qu'il apparaît que tout espace, qu'il soit diégétique, paratextuel, mondain, et même intime dans le cas d'un couple ou d'un lien amical, est parcouru par des représentations qui sont comme autant de masques. C'est alors déchiffrer le masque qui importe, car demeure le risque que rien ne puisse être trouvé derrière, si ce n'est un visage de lépreux comme chez Schwob, un néant terrifiant comme chez Lorrain, ou comme chez Villiers un visage de fantôme (voir la nouvelle « Le Désir d'être un homme »³⁶⁵). On pourrait

³⁶⁴ Marcel SCHWOB, « Le Sabbat de Mofflaines », in *Le Roi au masque d'or*, *op. cit.*

³⁶⁵ in *Contes cruels*, *op. cit.*

aussi déchiffrer la fin de « Miss Harriet » ainsi : derrière le masque du peintre, quand elle le surprend en train d’embrasser la petite bonne Céleste, l’anglaise voit un spectre décevant qui cause son suicide (« *C’était Miss Harriet qui rentrait, et qui nous avait vus, et qui restait immobile comme en face d’un spectre. Puis elle disparut dans la nuit.* »³⁶⁶).

En étudiant le rapport de l’écriture de Jules Renard à l’intime, Stéphane Gougelmann s’intéresse à l’expression « homme régularisé » utilisée par l’écrivain dans son *Journal* en 1910 : « *L’humour c’est, en somme, la raison. L’homme régularisé* »³⁶⁷. Pour Gougelmann, Renard utilise l’écriture, notamment l’écriture de l’intime qui se développe dans son fameux *Journal*, pour se construire un nouveau visage, débarrassé des nombreux masques qu’on lui a donnés et dont il s’est lui-même affublé :

L’écriture permet ainsi au moi de se dédoubler, de s’observer dans un miroir d’encre. La découverte se fait à tâtons mais n’en répond pas moins à un effort de méthode qui découle de ce goût de la régularité. Mais l’image renvoyée de soi-même est souvent trouble, mouvante et, parfois, révèle une face obscure, presque inconnue et toujours terrifiante.³⁶⁸

Pour le Léon Chenal de Maupassant, raconter aux voyageurs de la calèche son histoire avec Miss Harriet est aussi une manière de se débarrasser du visage de peintre léger, inconséquent et traître qui a causé la mort de cette femme, de construire un *ethos* marqué par une forme de rédemption. De même, le travail de réécriture de Maupassant qui entraîne comme nous l’avons vu beaucoup d’ajouts est une manière de considérer et d’examiner attentivement sa propre pratique d’écriture et son visage de journaliste se pliant aux contraintes du *Gil Blas*. D’autant que la construction d’un nouvel *ethos* dépassant les contraintes imposées aux journalistes et surprenant les attentes du public est engrangée par l’auteur dès la publication dans le journal, puisque Maupassant propose un texte qui peut être perçu comme allant à contre-courant des attentes communes du lectorat de ce périodique, connu pour ses histoires grivoises et légères. En s’attardant sur le personnage de la femme morte, en choisissant de raconter cette histoire d’amour plutôt que d’autres (on lui en demande une : « *Vous, monsieur Chenal, qui passez pour avoir eu plus de bonnes fortunes que le duc de Richelieu, racontez*

³⁶⁶ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Harriet », in *Contes de nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.891

³⁶⁷ Jules RENARD, *Journal*, t. IV, Paris, Union Générale d’Éditions, 1984, p.1241, 23 février 1910

³⁶⁸ Stéphane GOUGELMANN, *Jules Renard, écrivain de l’intime*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.481

une histoire d'amour qui vous soit arrivée ») et de revenir sur son passé alors même qu'il s'attelait autrefois à ne jamais s'attarder longtemps et à « faire le rapin », le visage de conteur de Chenal devient un masque plus sincère peut-être que celui qu'a aperçu Miss Harriet quand il embrassait Céleste, ou que celui dépeint par le narrateur au tout début du texte : « *un vieux peintre qui avait été très beau, très fort, très fier de son physique, et très aimé* »³⁶⁹. Et l'aspect terrifiant de ce visage de conteur, ou de ce visage d'encre comme chez Renard, est similaire à ce miroir verdâtre des toiles de Jeanne Jacquemin qui pour Jean Lorrain évoque des souvenirs personnels et d'autres textes inquiétants qu'il a lui-même écrit, la dame de « Sonyeuse » par exemple à laquelle fait penser la description d'une des pastels (« *tête de cadavre idéalisé par la douleur et comme flottant à la dérive, résignée et penchée sous la pression des lourdes fleurs des Injustices* »³⁷⁰), c'est-à-dire que le dédoublement peut être source de terreur et de vertige.

Il existe aussi un risque dans ce miroir du texte : être déçu par ce qu'on y trouve, ou n'y voir que le vide. C'est l'avertissement de Régnier dans les *Contes à soi-même* : à trop se regarder dans le texte, on peut y être pris au piège. En effet, chez Maupassant, Chenal offre aux voyageurs de la calèche un miroir où le conteur lui-même peut s'y découvrir plein de culpabilité et incapable de réellement saisir le mystère de Miss Harriet, il est donc à la fois confronté au vide de sa propre identité (il n'a pas été un amant ou un ami pour Miss Harriet, et a échoué à la peindre), et au vide de la solitude (le personnage central est maintenant un spectre). Ainsi, demeure aussi le risque que le lecteur ne voie jamais que lui-même dans le miroir du texte : le dialogue de sourds entre les deux confrères chez Renard suggère ce risque, d'une communication viciée où l'on ne s'écoute pas et où l'on aimerait entendre chez l'autre ce qu'on veut qu'il dise. Jacquemin, comme l'indique Lorrain dans son article « Narcissa », ne se peignait qu'elle-même. Lorrain met longtemps à remarquer le visage de la peintre dans les pastels, et voit mille autres personnes dans les tableaux avant de la voir elle : Odilon Redon, Gustave Moreau (« *oui c'était bien du Moreau et de l'Odilon Redon* »³⁷¹), la Phèdre de Racine, des vers de Régnier, de Baudelaire. Ce risque de dilution de l'identité, l'impossibilité menaçante de l'intimité avec soi-même et de l'intimité avec autrui, qu'elle soit

³⁶⁹ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Harriet », in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.877

³⁷⁰ in *L'Écho de Paris*, *op. cit.*, p.1

³⁷¹ *Id.*

celle du lecteur qui se voit lui-même débarrassé de ses masques à travers le texte ou de l'auteur dédoublé dans son texte, est peut-être une des raisons pour laquelle nos recueils foisonnent d'une foule d'individualités à travers les noms des dédicataires. En dédiant son texte à Lorrain, Renard montre la proximité de sa satire avec celle de son confrère, mais montre aussi, en exhibant deux pôles distincts (dédicateur vs dédicataire) qu'il est un écrivain-journaliste différent du grand chroniqueur mondain, et peut-être invite-t-il aussi Lorrain à se mirer dans le texte de Renard et à réfléchir sur sa propre pratique de satiriste, en quoi elle est semblable à celle de son confrère et en quoi peut-être elle diffère.

1.2. Les médiations assumées

La figure de l'écrivain balzacien en prêtre seul face à Dieu, toute relative comme nous l'avons étudié précédemment, et celle de l'écrivain flaubertien si impassible aux influences qu'il disparaît derrière le texte, sont mises à mal par nos auteurs fin de siècle. L'écrivain, figure dépendante de médiations diverses pour pouvoir exister, y est exhibé comme point au milieu d'un réseau complexe, que les dédicaces déploient sous les yeux du lecteur. L'écrivain ne s'est pas libéré des entraves (ou des aides) que le mécène versaillais lui imposait déjà au XVIIe siècle, cependant, ces entraves (ou aides, nous en reparlerons) ont changé de forme, et nos auteurs ne les dissimulent plus, ou pas entièrement. Les auteurs dépendent toujours du pouvoir, d'un pouvoir aux multiples visages, c'est-à-dire que leur nom, pour exister, et leur œuvre, pour être lue, doivent être portés par différents espaces que nous pouvons appeler médiatiques, puisqu'ils participent à sa promotion : les salons mondains, les salons d'écrivain, les espaces de la presse, les espaces de représentation théâtrale, et les espaces de l'édition. Tous ces espaces sont eux-mêmes liés de manière plus ou moins lointaine aux tenants du pouvoir politique. Comme le disait Chateaubriand concernant la presse, il est alors inutile de nier cette nécessité de s'inscrire dans les champs médiatiques qui redéfinit la nature même du métier d'écrivain, et il faut apprendre à jouer avec :

La presse est un élément jadis ignoré, une force autrefois inconnue, introduite maintenant dans le monde ; c'est la parole à l'état de foudre ; c'est l'électricité sociale. Pouvez-vous faire qu'elle n'existe pas ? Plus vous prétendrez la comprimer, plus l'explosion sera violente. Il faut donc vous résoudre à vivre avec elle, comme vous vivez avec la machine à vapeur. Il faut apprendre à vous en servir, en la

dépouillant de son danger, soit qu'elle s'affaiblisse peu à peu par un usage commun et domestique, soit que vous assimiliez graduellement vos mœurs et vos lois aux principes qui régiront désormais l'humanité.³⁷²

Le conseil de Chateaubriand (« *il faut apprendre à vous en servir* ») semble avoir été suivi par nos auteurs, qui montrent dans les recueils mêmes toutes les plate-formes par lesquelles doit passer un texte de fiction afin de devenir texte de recueil, et l'exhibent comme un objet ne pouvant se suffire à lui-même, ou du moins devant réfracter toutes les influences qui lui permettent d'exister. Ces réfractions sont de nature diverses, et exhibent plusieurs caractéristiques de la réalité éditoriale à cette époque.

D'une part, elles montrent qu'un auteur existe avant tout par ses sociabilités avec d'autres confrères écrivains et journalistes. Les annonces des œuvres éditées à venir dans la presse, les critiques postérieures à la publication des textes, les dédicaces mêmes qui font apparaître le nom d'un auteur encore peut-être inconnu dans l'espace édité, sont autant de manières pour les auteurs d'exister, et de nombreuses dédicaces témoignent de la mémoire de ces parcours. De nombreux noms peuvent être interprétés comme une trace de l'aide apportée à tel auteur avant publication, la dédicace devenant une manière de remercier un adjuvant du texte, que ce soit parce que cet individu a apporté à l'écrivain une aide financière, parce qu'il l'a introduit dans un salon, parce qu'il lui a fait rencontrer un éditeur, l'a encensé dans un article ou tout simplement lui a offert une idée pour son texte. Ainsi, Paul Hervieu a aidé Mirbeau à s'introduire dans le monde de l'édition par le biais de l'éditeur Gustave de Malherbe, et Villiers lui-même réussit sans doute à entrer à la Maison Quantin par le biais du même, à qui il dédie « *La Céleste Aventure* ».

Si l'on considère la pratique de la dédicace par Villiers, auteur particulièrement sans le sous et qui utilise la publication de recueils de nouvelles en partie dans un but lucratif à la fin de sa carrière, on remarque une galerie de figures tutélaires : la Comtesse d'Osmoy, Nina de Villard, Henry Roujon, la Baronne de la Salle, etc. Plus besoin comme avec Flaubert de dédicace préfacielle expliquant la raison pour laquelle un avocat devient dédicataire du texte : pour les lecteurs contemporains, il est de notoriété publique que ce genre de personnages participent tous à la promotion de la littérature et au statut des écrivains. La communauté littéraire, ayant certes ses racines dans les milieux politiques, financiers et journalistiques,

³⁷² François-René DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* [1849], XXXII, 8, éd. Maurice Levallant et Georges Moulinier, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 393

n'en devient pas moins une toile de réseaux dont la valeur de représentation se passe désormais d'explication. D'autre part, le rôle médiatique de certains dédicataires n'exclut pas un lien amical, montrant bien comme l'indique Renard que « confrère », « ami » et même dans le cas de certains « maîtresse » sont des termes interchangeable. Les amis sont aussi journalistes-critiques, éditeurs, rédacteurs en chef de revue, et puisqu'ils sont aussi pour une grande partie d'entre eux dédicateurs eux-mêmes, il semble exister à travers ce réseau représenté dans les paratextes une distribution de moins en moins inégale entre les tenants du pouvoir médiatique d'une part et les écrivains de l'autre.

Ces médiations réelles qui permettent à un texte d'acquérir son statut d'œuvre sont évidemment redéfinies par les manières dont elles sont représentées dans le cadre des recueils. Les jeux de parasitage nombreux que nous avons évoqués permettent aux auteurs de brouiller les pistes et ainsi de redéfinir les carcans médiatiques qui les déterminent. Ainsi en va-t-il notamment de la médiation qu'implique le nom d'un confrère, porte-à-faux d'un héritage culturel qui permet aux auteurs de notre corpus de s'élever aux rangs des écrivains qui se sont inscrits avant eux dans le champ littéraire, en montrant par le geste de la dédicace une association en même temps qu'un hommage. Nous avons déjà évoqué l'absence intrigante de Flaubert et de Zola parmi les dédicataires de Maupassant. Plus largement, l'inspiration littéraire qui permet à tel auteur de se nourrir de tel autre n'est souvent pas montrée dans les dédicaces, ou soigneusement cachée. Jules Renard ne dédie aucun texte à Maupassant alors même qu'il peut être deviné comme inspiration dans plusieurs textes, notamment « La Mèche de cheveux ». Maupassant ne dédie pas à Huysmans le texte qu'il a sans doute le plus étroitement construit à la lecture de son confrère. Même si certaines influences sont timidement esquissées, telles que par exemple La Gandara et Wilde pour Lorrain, ou Maupassant et Barbey d'Aurevilly pour Mirbeau, la plupart des dédicataires ne peuvent permettre précisément d'établir des réseaux intertextuels nets, quand bien même ils existent sans doute, puisque les dédicateurs et les dédicataires se lisaient entre eux et que des thèmes communs existent entre tous les auteurs et les dédicataires-écrivains, tels que Daudet, Goncourt, Arène, Mendès, Margueritte, Allais, etc.

Il est aussi amplement suggéré par certains auteurs qui si la littérature a cruellement besoin du journal pour sa promotion, elle dépend aussi d'autres formes artistiques, comme la musique, la peinture et le théâtre. Les nombreux noms de musiciens, de peintres et d'acteurs

parmi les dédicataires³⁷³ n'attestent pas seulement de sociabilités variées ou les différents mondes artistiques se rencontrent et se mêlent, mais d'une solidarité nécessaire entre créateurs, et notamment entre l'art écrit et les arts du spectacle, picturaux et musicaux. L'inconvénient fondamental, dans cette époque de grandes sociabilités, de la lecture d'un recueil complet est la solitude qu'elle implique, et la longueur du temps auquel il faut s'y consacrer. En revanche, aller à une exposition de peinture ou de sculpture prend moins de temps, et n'implique pas d'isolement social, de même qu'assister à un concert de musique, à une pièce de théâtre, à un monologue ou à un spectacle. Il est également plus facile de constater le succès d'une pièce, d'une exposition ou d'un concert lors de leur réception par le nombre de spectateurs présents et par les réactions immédiates du public, qui sont autant de promotions implicites dont ne peut bénéficier une œuvre littéraire, quand bien même la vitrine d'un libraire exhiberait une grande quantité d'ouvrages et que le libraire affirmerait qu'il en a déjà vendu beaucoup. Les dédicataires que sont les peintres, les musiciens et les acteurs permettent d'associer les textes des recueils à des personnalités qui ont soit joué le rôle de médiateurs auprès du public en aidant tel texte à être reçu (Coquelin-Cadet et ses monologues par exemple), soit ont permis à l'auteur de se faire connaître par d'autres biais que seulement l'espace de l'édition (Sarah Bernhardt pour Lorrain).

Il est à souligner également que les auteurs de notre corpus se redessinent comme ayant eux aussi des pouvoirs de médiateurs. La dédicace n'est pas seulement une manière d'exhiber un dédicataire-médiateur (que cette médiation ait eu lieu antérieurement à la publication ou que la fonction performative de la dédicace actualise cette médiation par son existence même sur la page), mais de montrer aussi un dédicateur-médiateur. En effet, nombreux sont nos auteurs qui ont soutenu des artistes dans leurs articles, et dont la dédicace permet encore une fois de rappeler une association qui peut être promotionnelle pour le dédicataire. Par exemple, Mirbeau a abondamment défendu Auguste Rodin dans ses articles, dont le premier publié dans *La France* en 1885 présente Mirbeau-journaliste comme une réclame vivante du talent injustement ignoré du sculpteur :

³⁷³ Plusieurs dédicaces au dessinateur Willette dont celle de « Blanc et noir » par Sainte-Croix, une au dessinateur Eugène Grasset à qui Bloy dédie « Un Homme bien nourri », une à Félicien Rops par Mirbeau, plusieurs de Lorrain à des peintres dont Hawkins, une de Villiers au peintre Franc Lamy, une de Maupassant au peintre Guillemet et une au peintre Achille Bénéville, de nombreuses dédicaces à des musiciens par Villiers et à des dramaturges.

Auguste Rodin est à peu près inconnu ; il n'a pas le quart de la célébrité de M. Chapu. Il y a à cela quelques raisons. Rodin est un grand artiste. Il a horreur des coteries et vit peu dans le monde. Comme il ne va pas à la réclame, la réclame ne vient pas à lui. Il vit, presque obscur, ainsi que les forts et les solitaires, au milieu des imaginations et des rêves de son génie, et, dédaigneux de la gloire fugitive qui, le matin, entre par la porte et sort, le soir, par la fenêtre, il se contente de faire des chefs-d'œuvre que ses amis admirent et que la postérité, qui ne se trompe jamais, a déjà marqués de son estampille éternelle.³⁷⁴

Mirbeau utilise les mots « *coteries* » et « *réclames* » afin de mettre en avant à la fois la nécessité de s'inscrire dans les cercles mondains qui est imposée aux artistes et le lien étroit entre l'art et la publicité qui la fait connaître. L'article de Mirbeau apparaît comme une alternative aux « *réclames* » qui ignorent Rodin, puisqu'il le fait connaître d'une part, le transforme d'« *inconnu* » en connu, et d'autre part utilise la langue pour décrire son œuvre à venir, la fameuse Porte des Enfers, et la donner à voir aux lecteurs du journal. L'art de l'écrivain soutient celui du sculpteur, et l'ami-journaliste révèle à d'autres yeux un génie ignoré qui ne sait seul s'inscrire dans le champ médiatique.

De plus, par un certain travail stylistique, Mirbeau montre comment l'art de Rodin inspire sa propre écriture, notamment dans ce passage : « *Le long du fleuve de boue, des centaures galopent, emportant des corps de femmes qui se débattent, se roulent et se tordent sur les croupes cabrées ; d'autres centaures tirent des flèches sur les malheureux qui veulent s'échapper, et l'on voit des femmes, des prostituées emportées dans des chutes rapides, se précipiter et tomber, la tête dans la fange enflammée* »³⁷⁵. Par le procédé de l'hypotypose, et en utilisant un rythme ternaire (« *se débattent, se roulent et se tordent* ») et des rimes internes (« *se précipiter et tomber, la tête dans la fange enflammée* »), il transforme une œuvre sculptée et donc immobile en scène en mouvement, un mouvement aussi bien visuel que sonore. Le motif de la boue qui rappelle les matières utilisées par Rodin fait écho à de nombreux motifs dans le recueil des *Lettres de ma chaumière*, associant souvent les paysans à des êtres de pierre et de boue. D'ailleurs, le texte qui est dédié à Rodin, « Le Père Nicolas », contient la description d'un personnage de paysanne qui cette fois transforme un être de chair en sculpture de briques, comme pour montrer à quel point l'art de Rodin influence la pratique littéraire de Mirbeau : « *une partie des épaules et le cou qu'on eût dits de brique, tant ils avaient été cuits et recuits par le soleil, sortaient décharnés, ravinés, des plis flottants de la*

³⁷⁴ Octave MIRBEAU, « Chroniques parisiennes : Auguste Rodin », in *La France*, numéro du 18 février 1885, p.2

³⁷⁵ *Id.*

chemise de grosse toile »³⁷⁶. Ce n'est pas le seul article que Mirbeau publie sur Rodin, mais le premier d'une longue série, où il ne cessera de promouvoir l'art de son ami. Associer dès 1886 un texte de recueil à Rodin participe donc également de cette entreprise de promotion qui permet à l'écrivain-journaliste de faire connaître des artistes autant qu'ils le font connaître. On trouve la même pratique chez Villiers concernant Wagner : il participe notamment à la *Revue wagnérienne* dans laquelle il publie plusieurs articles d'éloges sur le musicien, et lui dédie « Le Secret de l'ancienne musique ».

Dans le cas de Mirbeau d'ailleurs, on remarque une entreprise inverse concernant Daudet, où le refus d'intégrer un nom parmi les dédicataires est une forme d'assassinat médiatique. Cette tactique apparaît par un silence soigneux que semblent troubler certains autres noms, celui de Zola par exemple, ou celui de Goncourt, qui évoquent le nom de Daudet à travers leurs salons. Dédier des textes qui satirisent l'entreprise de Daudet à des dédicataires qui lui sont étroitement associés est un jeu pervers : non seulement d'une certaine manière Mirbeau vole-t-il le principe littéraire de Daudet, mais il lui vole aussi ses médiateurs. Ce qui montre bien aussi que les allégeances, ou les écoles qu'à travers la publicisation de leurs salons et de leurs revues les écrivains mettent en scène, sont dilués par les réseaux que créent les dédicaces : Mirbeau, qui n'est plus un fidèle des naturalistes lors de la publication de son recueil, qui a offensé Daudet dans de nombreux articles des *Grimaces* et qui ne participe que de loin aux réunions du Grenier, associe cependant ses textes à Zola et à Goncourt. Par la dédicace, Mirbeau s'inclut à nouveau dans des cercles qu'il a pourtant soit déserté, soit dont il a été en partie exclu. Et son rôle de dédicateur lui donne un instant le pouvoir d'ignorer un nom plus connu que le sien, et à l'intimité plus grande avec les maîtres naturalistes.

Une stratégie encore plus intéressante est celle que révèle la concurrence entre lecteur modèle témoin de la dédicace et dédicataire comme personne nommée au début du texte. Si les textes des recueils exhibent la nécessité de dépasser par leurs références l'espace édité à travers les représentations qu'évoquent les noms cités dans le paratexte, ils suggèrent également à travers les dédicaces une résistance de l'écrivain-journaliste aux conditions de réception qu'impose l'édition d'un texte. Le salaire et le statut d'un journaliste sont plus stables que ceux d'un auteur, et s'ils dépendent évidemment des lecteurs du journal, ces derniers n'ont pas sur lui un pouvoir aussi direct, ou aussi prégnant, que lorsqu'il publie un recueil de nouvelles. Les écrivains de notre corpus sont bien souvent liés à un journal par un

³⁷⁶ Octave MIRBEAU, « Le Père Nicolas », in *Lettres de ma chaumière*, op. cit., p.31

contrat qui leur assure un salaire, et si les lecteurs achètent le journal, ils ne l'achètent pas seulement pour lui, ce qui implique que le journaliste bénéficie d'une sécurité face à la demande du public qui est loin d'être aussi grande quand il devient un auteur à son compte. Cette solitude face au lecteur qu'implique le livre est intrinsèque à l'édition, quand bien même tout livre s'inscrit dans un réseau marqué par les collections. Les dédicaces sous-entendent cette dépendance au lecteur (il est nécessaire à la dédicace puisque celle-ci est exhibée sous ses yeux, sa formulation même est en partie contrainte par sa présence dans le triangle énonciatif, et le dédicataire peut être lui aussi interprété comme un lecteur). Le geste dédicatoire permet cependant aussi de parsemer le recueil de noms qui accompagnent celui de l'auteur, tout comme entre les pages d'un journal le nom de l'auteur n'est pas solitaire et n'est donc pas seul responsable du fonctionnement de l'industrie médiatique. Si un journaliste peut voir son contrat achevé pour la seule nature de ses articles, comme ce fut le cas de Mirbeau ou de Bloy, il bénéficie souvent d'un renom et d'un succès qui dépasse de loin sa propre entreprise. Ainsi Maupassant participe-t-il au succès du *Gaulois* tout en en profitant largement, de même que Lorrain lorsqu'il devient journaliste au *Journal*. De manière plus subtile encore, la dédicace indique que l'auteur fin de siècle ne dépend jamais seulement du lecteur, que la réception d'un texte et plus largement le statut d'un auteur dépendent d'autres instances qui sont aussi lectrices, critiques et juges, puisque dans le cas de la presse le rédacteur en chef est un supérieur hiérarchique qu'il faut satisfaire, que les auteurs qui participent à la rédaction de la page aux côtés du journaliste peuvent aussi être des juges rendus nécessaires par le fait que leur destin est de près ou de loin lié à celui de leurs collègues, et que dans le cas du livre l'éditeur est toujours un premier lecteur nécessaire, autant de médiateurs imposés qui peuvent se faire obstacles.

La dédicace montre aussi une résistance des auteurs à l'anonymat du lectorat qu'impose l'espace de l'édition, et à sa variété, deux contraintes qui sont aussi celles de la presse. Alors même que le recueil est imprimé en série, tout comme le journal, et voué à être acheté par une multitude de lecteurs réels, le nom du dédicataire isole un seul destinataire, et suggère même une offre gratuite (c'était d'ailleurs souvent le cas dans la réalité, puisque le texte était envoyé à son dédicataire par les soins de l'écrivain). La dédicace exhibe donc l'insuffisance des espaces de l'édition et de la presse pour des auteurs qui ne peuvent se satisfaire seulement du lien de la littérature à l'industrie. Tout en étant une réclame qui participe aux stratégies médiatiques que tout auteur fin de siècle se doit de mettre en place, elle est en aussi une

critique implicite. Le texte apparaît alors à la fois comme produit mercantile qui a besoin de ses lecteurs réels pour exister, et don gratuit (ou semi-gratuit, puisque comme nous l'avons vu le dédicataire peut être un adjuvant financier ou social). Le dédicataire dessine ainsi une figure d'écrivain ayant nécessairement besoin d'un lecteur sans pouvoir se satisfaire seulement de lui, puisque le lecteur, contrairement au mécène comme le rappelle Alain Vaillant³⁷⁷ (et contrairement à la manière dont les périodiques le rémunèrent souvent), ne paye l'auteur avec aucune régularité et de manière extrêmement indirecte, sans connaître l'étendue du travail qu'il fournit et sans lui devoir fidélité : il n'est lié à lui par aucun contrat.

Vaillant rappelle d'ailleurs que pour les auteurs du XIXe siècle le travail de plus en plus professionnel que devient le métier d'écrivain demeure une entreprise profondément déséquilibrée s'il n'est considéré que dans le cadre de l'édition : le lecteur est un pôle de l'énonciation littéraire qui n'est témoin que de l'œuvre finie, ignorant souvent ou seulement à-demi conscient de la masse laborieuse qui l'a fait éclore, et absent de l'espace de loisir que l'auteur s'aménage hors du travail et qui l'extrait en partie du système industriel dont participent les mondes de la presse et de l'édition. Le dédicataire, par son double statut chez nos auteurs, à la fois figure publique liée à l'industrie littéraire et donc au travail d'écrivain et d'autre part souvent connaissance plus ou moins intime dont la fréquentation excède l'espace du travail, permet à l'auteur, en l'évoquant sous les yeux du lecteur dans le paratexte, de rappeler les deux pendants de son identité qui lui échappent : d'un côté son travail, précédant l'œuvre (et notamment, par les nombreuses références à l'espace médiatique : le travail de journaliste qui a permis à l'œuvre d'exister) ; et de l'autre ses loisirs, qu'ils soient étrangers à l'œuvre (fêtes, réunions de cabaret et de café, villégiatures entre amis, beuveries et amusements de toutes sortes) ou qu'ils lui aient permis de naître (conversations privées, récitations de textes et représentations théâtrales entre amis, blagues, anecdotes contées pour amuser, promenades, liaisons amoureuses, etc.).

Si l'on se penche sur la citation de Baudelaire que reprend Vaillant dans son article³⁷⁸, on comprend aussi que l'espoir du plaisir de la reconnaissance durable qu'un lecteur réel n'apporte pas aux auteurs est exprimé implicitement dans la dédicace : on offre son texte au

³⁷⁷ « le mal dont souffre la littérature [selon Louis Blanc] vient du rôle actif accordé au lecteur, qui rémunère l'auteur en aval de la production, non plus en amont comme le mécène », Alain VAILLANT, « L'aliénation de l'écrivain », in *Romantisme*, 1990, N°67, Avatars de l'artiste, p.10

³⁷⁸ « A chaque minute nous sommes écrasés par la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, - pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. », Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 659, cité dans l'article d'Alain VAILLANT, *op. cit.*, p.14

dédicataire-confrère en espérant une réaction, et en rappelant à tous un au-delà du texte où le travail est directement reconnu, validé, discuté, et donc a des conséquences durables. On retrouve encore chez nos auteurs, même atténuée, la frustration balzacienne évoquée dans la dédicace à George Sand. Le texte littéraire demeure une offrande éternelle (ou une pique, critique, insulte, blague, question, puisque nous avons vu que la valeur sémantique des dédicaces pouvait être variée), aussi longtemps que la dédicace est imprimée, et quand bien même le dédicataire refuserait ou critiquerait l'offrande dans la réalité, se désolidarisant du texte par des articles, des déclarations publiques ou une conversation privée, il lui demeure à jamais lié dans l'espace du paratexte, comme si le dédicateur se rappelait ainsi éternellement au bon souvenir de son dédicataire modèle, et mimait la signature implicite d'un contrat qu'il ne peut à l'inverse établir avec son lecteur réel. Il n'est pas inutile de rappeler la remarque de Genette sur la responsabilité du dédicataire qu'implique le geste dédicatoire : « « Pour Untel » comporte toujours une part de « Par Untel ». Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait auctor ? »³⁷⁹.

Ces indices pointant vers un au-delà du texte et l'insuffisance de la valeur commerciale de l'œuvre littéraire sont toujours plus ou moins cachés par nos auteurs, ce qui permet de revenir à la notion d'intimité refusée que nous évoquions plus haut : Maupassant par exemple ne dédie pas directement des textes qui évoquent ses loisirs à des amis les ayant réellement partagés, car par exemple « La femme de Paul » de *La Maison Tellier* qui décrit le plus fidèlement les virées réelles de l'auteur dans le lieu mythique de la Grenouillère n'est pas dédié à ses amis canotiers, mais d'autres textes qui ne s'inspirent pas, ou de manière très lointaine, du monde de la navigation le sont : à Henry Braille et Albert de Joinville, canotiers de Chatou, il dédie respectivement « Le Pain Maudit » et « Farce normande », à René Billotte, canotier de La Grenouillère, « Un Coq chanta », à Léon Fontaine, canotier de Bezon, « Les Sabots » et à Louis le Poittevin « L'Âne », peut-être le texte, parmi nos trois recueils, qui évoque le plus directement le monde des canots dans lequel, pour faire un mauvais jeu de mot, baignait Maupassant. Ces parasitages, encore une fois, témoignent de la nécessité d'éloigner le lecteur d'un pan de la relation entre dédicateur et dédicataire, car ce lecteur est

³⁷⁹ Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p.139

irréremédiablement impliqué dans les stratégies commerciales de l'entreprise littéraire, et ne peut de ce fait être inclus dans l'espace de l'*otium* que suggèrent certains noms. La reconnaissance du travail de l'écrivain, peut-être seulement possible en cette fin de siècle par les confrères, semble cependant être indiquée comme également souhaitée chez un lectorat qui serait plus éduqué aux enjeux de l'entreprise littéraire, et plus fidèle à ce qu'elle produit. Il n'est pas anodin qu'une des grandes œuvres qui suivit celles de nos auteurs, c'est-à-dire *La Recherche* de Proust, puisse être lue comme un gigantesque exposé des maux dont souffre un apprenti-écrivain à la recherche de son œuvre à venir.

2. Éduquer le lecteur

2.1. La question du lecteur contemporain

Nos écrivains, héritiers de Flaubert, se situent cependant dans un au-delà où l'auteur de *Madame Bovary* ne s'est pas aventuré, du point de vue de leur rapport au lecteur. Il est déjà significatif que, par rapport à Flaubert, Maupassant se soit avancé bien davantage dans les territoires de la presse. La contemporanéité des premiers lecteurs, leurs spécificités sociales et leur variété, apparaissent à travers une profusion de destinataires diégétiques et de mises en scène de la parole narrative. Ces représentations laissent apparaître une multiplicité de figures qui semblent refléter un lectorat contemporain spécifique, partageant avec les auteurs une culture littéraire, une proximité géographique, une connaissance mondaine et médiatique. Nos auteurs représentent au sein même de leurs textes la perspective nouvelle que le XIXe siècle offre à la littérature par l'éclosion de la presse d'une part et de l'école ensuite : la possibilité de discerner de plus en plus clairement les contours de leurs lecteurs réels, des contours qui révèlent également leur variété. C'est ce que rappelle d'ailleurs Yvan Leclerc dans un article sur Flaubert :

Avant le milieu du xix^e siècle, le lecteur était cette figure abstraite que l'auteur se proposait, successivement, d'instruire et d'amuser, de terroriser et d'apitoyer quand il se faisait spectateur, de

toucher et de guérir de ses passions, d'éclairer par les Lumières de la raison, d'inclure dans la grande communauté lyrique des cœurs et des âmes. À mesure que le public se transforme en « grand public », qu'il accède à la lecture par l'école et par l'industrialisation de l'imprimé, il devient une force concrète co-extensible à la société, et traversée comme elle par les conflits. Il se diversifie, se fragmente, oblige l'écrivain à se situer par rapport à des attentes contradictoires.³⁸⁰

Nos auteurs sont marqués par une double réalité : la possibilité d'atteindre plus directement un lectorat spécifique par le biais de la presse et des collections éditoriales d'une part, la variété de ce lectorat et sa croissance d'autre part. C'est le paradoxe de tout écrivain-journaliste. Écrire dans *Le Gaulois* implique par exemple d'inclure dans la perspective du texte un lectorat bourgeois, conservateur, lettré ; écrire pour le *Gil Blas* un lectorat également bourgeois et parisien, aux attentes grivoises et légères. Mais le destin des textes ne se réduit pas uniquement à ce lectorat de presse, de par leur édition en recueil, de par les aspirations des auteurs à une littérature qui ne serait pas seulement mercantile et répondrait, tel un bon produit, à des demandes spécifiques, et de par les craintes des auteurs enfin, craintes plus ou moins assumées et plus ou moins exhibées, de n'écrire finalement que pour une caste et de sombrer dans ce que Vallès appelle le « *scudérisme* ». La multiplication des situations d'énonciation représentées dans certains recueils montre une véritable crise du discours littéraire, dans le sens où la variété des lecteurs le contraint à se métamorphoser sans cesse, et à souffrir de constants décalages entre émetteur et récepteur du discours. Ce décalage est frappant dans le cas des situations d'énonciation imbriquées, en particulier chez Maupassant. Les histoires contées par des énonciateurs diégétiques répondent en général à un désir de publics représentés et spécifiques, qui montrent même une tendance chez l'auteur à esquisser une véritable étude sociologique du lectorat contemporain : un ami qui veut qu'on lui explique « *quatre mots* » dans « Ce Cochon de Morin », des voyageurs qui s'ennuient dans « Miss Harriet », des mondains qui débattent dans « La Rempailleuse », un ami inquiet dans « Un Sage ». Les discours diégétiques issus de ces demandes, énoncés pour ces publics, sont donc adaptés, leurs références s'inscrivent dans des situations d'énonciation spécifiques (on le voit dans « Ce Cochon de Morin » : « *Tu as connu Morin, n'est-ce pas, et tu te rappelles de son grand magasin de mercerie sur le quai de La Rochelle ?* »)³⁸¹. Ces représentations créent

³⁸⁰ Yvan LECLERC, « Flaubert et le souci du lecteur », in *Vivre comme on lit, hommages à Philippe Chardin*, dir. Florence Godeau et Sylvie Humbert-Mougin, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p.177

³⁸¹ Guy DE MAUPASSANT, « Ce Cochon de Morin », in *Gil Blas*, *op. cit.*, p.1

pourtant un effet de distance qui interroge la place du lecteur face à ces figures de récepteurs diégétiques. En effet, le premier lecteur (celui de périodique) de « Ce Cochon de Morin » n'a pas la même connivence avec l'énonciateur diégétique qu'est Labarbe, puisqu'il n'a pas formulé la question qui justifie la narration de l'histoire de Morin, et n'a pas de même connu Morin ou sa mercerie, ces deux éléments étant fictifs. Si le récit (discours diégétique) naît donc d'une connivence, et d'une demande spécifique (un désir chez le récepteur est satisfait), ce n'est pas le cas pour le lecteur de journal. Un autre effet de connivence, lui issu du narrateur à destination du narrataire, s'inscrit dans une situation d'énonciation qui elle serait plus proche de celle qui réunit l'auteur du récit (Maupassant), et un lecteur contemporain de journal : « *Labarbe, aujourd'hui député* »³⁸². Le mot « *aujourd'hui* » est un référent déictique qui semble inscrire le personnage fictif de Labarbe dans un cadre temporel simultané de l'espace du journal, comme pour inscrire le personnage dans la réalité du lecteur de journal (ce 21 novembre 1882, date de publication de la nouvelle dans le *Gil Blas*). Cet effet de connivence est cependant encore inscrit dans une représentation de situation d'énonciation qui ne correspond pas à une situation d'énonciation réelle : le narrataire pour qui cet effet est destiné n'est pas davantage le lecteur réel que l'est le récepteur diégétique.

Par cette mise en abyme, Maupassant montre alors la nécessité même de décalage qu'implique le discours littéraire : le texte de journal, et ensuite le texte inscrit dans le recueil, n'ont pas le même statut qu'une conversation intime ou qu'un récit oral correspondant à une demande d'un public spécifique. La lecture du texte nécessite une adaptation permanente de ses propres attentes à celle d'un destinataire fictif, et dans le cas d'un récit qui ne représente pas de destinataire diégétique, il faut encore au lecteur s'adapter à la représentation de lui-même que lui offre le texte, c'est-à-dire le narrataire. Le désir qui fait naître le récit, s'il n'est pas exprimé par un auditoire, est aussi souvent celui d'un narrateur qui justifie l'acte de raconter en exprimant sa propre sensibilité, ou ce que Maupassant appelle souvent son propre « *tempérament* » : c'est le cas au début du « Testament », où le narrateur justifie l'intérêt du récit de son ami par le fait qu'il trouvait ce personnage « *plaisant* » (« *Cet homme me plaisant tout à fait* »)³⁸³. Le tableau sociologique esquissé dans les recueils de Maupassant montre d'ailleurs aux lecteurs contemporains un reflet varié, même au sein du paysage social restreint qui correspond aux lecteurs des grands périodiques parisiens : des convives masculins et

³⁸² *Id.*

³⁸³ Guy de Maupassant, « Le Testament » [1882], in *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.620

aristocrates se retrouvant pour des parties de chasse dans « La Bécasse », des bourgeois de province aussi bien masculins que féminins dans « La Rempailleuse », un bourgeois sans doute journaliste comme Labarbe dans « Ce Cochon de Morin », un compagnon de voyage écoutant son ami provincial proche d'une population paysanne dans « Un Normand ». Le lecteur de recueil doit ainsi s'adapter à une variété de représentations sociales qui ne lui correspondent pas toutes dans la réalité. Et quand bien même, dans les récits représentant des destinataires spécifiques, un rapport de connivence peut être établi par des références communes, la possibilité que les références de l'énonciateur ne soient pas partagées par son destinataire est aussi envisagée, ce qui montre bien que l'acte de lecture repose souvent sur les principes de la frustration et d'une adaptation nécessaire de ses attentes premières.

Dans « Menuet » par exemple, un énonciateur diégétique dont la parole est rapportée au discours direct en incise (« dit Jean Bridelle ») est mis en scène par un narrateur totalement effacé, qui n'apparaît qu'à la fin, juste avant la signature « Guy de Maupassant », laissant à penser que le « nous » final est celui du journaliste rapportant un discours entendu : « *Nous n'avons pas trouvé si ridicule l'histoire contée par ce vieux garçon sceptique* »³⁸⁴. Le narrateur se montre comme premier lecteur du récit qu'il rapporte : la dernière remarque peut signifier que c'est parce qu'il n'a pas trouvé l'histoire ridicule qu'il l'a rapportée fidèlement (confirmant la représentation d'un journaliste-rapporteur d'un discours réel), mais cette phrase peut être aussi une incise de l'auteur lui-même qui, ayant relu son texte de fiction, a décidé de le faire publier, la trouvant à son goût, et se justifiant ainsi auprès du public. Cet ajout dans le texte de presse disparaît dans le texte d'édition, effaçant donc bien davantage la présence d'un narrateur-rapporteur. Dans le texte de presse, il existe déjà la possibilité d'une incompréhension entre d'un côté l'énonciateur diégétique Jean Bridelle, et de l'autre un destinataire invoqué par la question finale : « *Vous trouverez cela ridicule, sans doute ?* ». Dans cette première version du texte, le premier destinataire du récit, le narrateur qui se révèle à travers le « nous » final, répond par la négative à la question posée. L'impossibilité de la connivence est donc envisagée, mais résolue dans le texte de presse, ce qui peut faire écho à une proximité plus grande entre le premier destinataire du discours (le narrateur-signataire qui serait le journaliste Maupassant) et les deuxièmes (lecteur du *Gaulois*). Le premier destinataire comme les deuxièmes comprendraient très bien l'émotion de Bridelle, et ne s'en moqueraient pas.

³⁸⁴ Guy DE MAUPASSANT, « Menuet », in *Le Gaulois*, 16^{ème} année, N°127, 20 novembre 1882, p.1

Dans le texte d'édition, cette possible incompréhension n'est pas balayée par une réponse, puisque la dernière phrase est la question, et que la réponse est supprimée. Il y a donc un déplacement dans le texte de recueil : le destinataire du récit de Bridelle, à défaut de l'intervention finale du « nous », devient un narrataire indéfini, auquel peut s'identifier le lecteur du texte de recueil. Toutes les questions que posent Bridelle peuvent être beaucoup plus facilement interprétées comme étant des adresses directes à un narrataire-lecteur du texte. La possibilité d'une scission entre l'énonciateur du discours (Bridelle) et son destinataire est donc accentuée dans le texte de recueil. Cette perspective est construite tout le long du texte, de presse comme de recueil, même si elle est finalement fermée dans le texte de presse. Si le texte construit une forme de connivence avec le narrataire à plusieurs reprises, il envisage aussi souvent une rupture potentielle. Dans les deux versions, l'énonciateur diégétique est défini : c'est un bourgeois qui a étudié le droit, de cinquante ans, vieux garçon. Proche donc des lecteurs du *Gaulois*. Cette proximité entre l'énonciateur diégétique et les destinataires est dessinée par plusieurs formules, dont la première est : « *Les fortes brutalités de la nature ou des hommes peuvent nous faire pousser des cris d'horreur* »³⁸⁵. L'utilisation de la P4 et du présent de vérité générale réunit énonciateur et destinataire dans un même sentiment universel. Cependant, une première modalisation éloigne l'expérience du narrateur de celle du narrataire : « *Vous ne comprendriez peut-être pas l'émotion qui m'est restée de ces rapides impressions* »³⁸⁶. Cette première modalisation, à travers le « peut-être » et l'utilisation du conditionnel présent, est accentuée ensuite par une interrogative qui n'est modulée ni par le conditionnel, ni par un adverbe : « *Vous ne l'avez pas connue, vous autres, cette pépinière ?* »³⁸⁷. Le « vous autres » dessine des traits de narrataire très incertains. La question rhétorique envisage la possibilité que les références de l'énonciateur (une pépinière parisienne disparue) ne soit pas connue d'un narrataire plus jeune, plus géographiquement ou plus socialement éloigné. La possibilité d'une distance référentielle est filée tout le long du récit, et est même le thème du récit entier : peut-on être touché par des fantômes ? Si l'on interprète le texte d'un point de vue méta-littéraire, Maupassant s'interroge sur le rapport même au

³⁸⁵ *Id.*

³⁸⁶ *Id.*

³⁸⁷ *Id.*

lecteur : peut-on être touché par un texte, si un texte est une histoire déracinée de notre contexte immédiat ? et peut-on conditionner la réception d'un récit par le public ?

La scission potentielle entre énonciateur ému et destinataire inconnu est accentuée dans le texte de recueil justement parce que le lectorat d'un texte d'édition ne peut être aussi spécifiquement déterminée qu'un lectorat de presse, mais la version originale du texte de Maupassant montre que même dans les pages du *Gaulois*, la préoccupation de la distance avec le lecteur est présente. L'ambiguïté de la référentialité des pronoms dans le texte montre que toute connivence est peut-être seulement une construction textuelle : le « *vous* » est aussi bien un « *vous* » universel (« *ce frisson qui vous passe dans le dos* »)³⁸⁸ qu'un « *vous* » aliène (« *vous autres* »). Et de même le « *nous* » peut aussi bien être un « *nous* » universel qu'un « *nous* » référant à l'énonciateur, ou un « *nous* » référant, comme dans la dernière phrase, au premier destinataire du discours. Même dans ses textes destinés à la presse, Maupassant envisage donc tout le paradoxe du lecteur modèle : proche de lui d'un point de vue social, géographique et chronologique, il peut demeurer irrémédiablement distant, par ses intérêts, par sa sensibilité, par son expérience personnelle. Dans « *Menuet* », Maupassant va même plus loin : si l'énonciateur est un bourgeois parisien de la fin du XIXe siècle, cela signifie-t-il nécessairement qu'il sera mieux compris par un bourgeois parisien de la fin du XIXe siècle, que serait d'abord le narrateur-rapporteur dans le texte de presse qui correspond au signataire Maupassant, et ensuite un lecteur du *Gaulois* ? Si le personnage de Jean Bridelle a été ému par les fantômes du siècle passé qui erraient dans la pépinière, c'est peut-être parce qu'ils sont apparus pour lui et seulement pour lui, ou parce qu'il possède une compréhension spécifique de la beauté de ces spectres, ou une capacité à s'émouvoir qui n'a que peu à voir avec sa classe sociale ou un contexte spatio-temporel particulier (on peut à nouveau évoquer la sensibilité partagée entre deux êtres pourtant distants, Léon Chenal et Miss Harriet). Une autre lecture est même encore possible : si les personnages des fantômes de « *Menuet* » sont émouvants, c'est peut-être justement parce qu'ils sont distants.

Dans la plupart de nos textes, s'il existe des effets de connivence, que ce soit par une référence culturelle non-explicitée (c'est souvent le cas chez Lorrain, Renard et Villiers), des adresses directes, des déictiques démonstratifs ou des procédés tendant à universaliser la parole de l'énonciateur, ils sont concurrencés par une moquerie sous-jacente et donc paradoxale de cette connivence construite. On le voit chez Jules Renard : la référence aux

³⁸⁸ *Id.*

« livres édités par Alphonse Lemerre » dans « Le Bêcheur » du recueil *Sourires pincés* implique une connivence avec un lecteur contemporain possédant une connaissance de ces ouvrages. Cependant, le personnage lui-même du bêcheur est inconscient de ressembler à une illustration de livre : « *Il bêche encore, sans se douter que, s'il enlevait sa chemise, il serait tout pareil au petit homme nu qu'on voit bêcher sur la couverture des livres édités par Alphonse Lemerre* »³⁸⁹. Le personnage de bêcheur dans la focalisation de qui le narrateur s'est aventuré et dont il s'extrait à la fin pour se faire omniscient, par le moyen d'une prolepse potentielle, existe donc indépendamment de cette référence, comme s'il existait en réalité deux bêcheurs : le bêcheur illustré, et le bêcheur personnage de Renard, la représentation parisienne et littéraire, et le paysan ignorant et réel. La compréhension même de cette référence implique de s'extraitre de la focalisation du bêcheur, qui l'ignore. Le clin d'oeil que Renard fait au narrateur, construit par le « on » de la dernière phrase, est superposé à l'ignorance du bêcheur lui-même. Le point de vue du narrateur chez Renard reste celui d'un bourgeois cultivé regardant le paysan de l'extérieur, ce qui rappelle un des caractères de La Bruyère : « *L'on voit des animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible* »³⁹⁰. Pascal Durand rappelle d'ailleurs que ce point de vue sur le peuple est celui de l'homme du carrosse : « *point de vue de l'homme du carrosse, de l'homme de cour qui, une fois passé les fortifications de Paris, traverse un monde situé en deçà de la civilisation et qui, à distance, derrière le rideau un instant écarté de la portière, considère à la dérobée les curieux spécimens d'humanité qu'il croise sur sa route* »³⁹¹. Renard montre cependant avec plus d'ambiguïté le paradoxe d'un narrateur qui prétend à la fois pénétrer la psyché du paysan et celle des lecteurs des livres d'Alphonse Lemerre. Cette superposition paradoxale se retrouve dans la section « Petites bruyères » : dans la première partie sur les « Gens des deux sexes », les lectrices sont évoquées à la troisième personne, le narrateur prétendant avoir adapté le format du texte pour elle, mais s'adressant ainsi à un narrateur complice, lui masculin, se moquant avec le narrateur de la bêtise féminine. Le thème du texte est donc méprisé dans le jeu de connivence, alors même que le narrateur

³⁸⁹ Jules RENARD, « Sourires pincés », in *Sourires pincés*, *op. cit.*, p.41

³⁹⁰ Jean DE LA BRUYÈRE, « Des Hommes », in *Les Caractères* [1687], *op. cit.*, p.251

³⁹¹ Pascal DURAND, « Peuple absent, peuple introuvable : le fantôme du XIXe siècle », in *Hermès, La Revue*, N°42, 2005, p.40

prétend adapter sa forme pour lui. On trouve ce même dédoublement de la lecture chez Lorrain, par les nombreuses références littéraires, implicites, qui construisent un narrataire lettré. Ainsi, dans le début du « Crapaud », le village de Valmont est évoqué en lien avec le personnage des *Liaisons dangereuses* : « dans un bon pays charmant, au nom plus charmant encore, à Valmont ; Valmont, dont je devais retrouver les deux romanesques syllabes dans le plus mauvais livre, le plus cruel et le plus dangereux du dix-huitième siècle »³⁹². Encore une fois, il existe une dichotomie entre le Valmont charmant auquel le narrateur fait référence, et le Valmont de littérature, ce qui permet, comme chez Renard, d'interroger la valeur même de la référence littéraire.

La dédicace est le noeud de ce jeu sur la connivence. Puisque le dédicataire y est nommé à l'adresse d'un lecteur modèle anonyme, l'adresse dédicatoire insiste encore davantage sur le fait que l'acte de lecture ne repose pas sur une relation duale, une fissure déjà aperçue par Balzac et déplorée, et qui paraît chez nos auteurs consommée. La relation entre dédicateur et dédicataire, si elle sous-entend la possibilité d'un discours implicite et intime caché à l'intérieur du texte, n'existe que dans une mise en scène qui implique un spectateur, le lecteur. Elle n'est donc pas de même nature que dans une relation épistolaire ou conversationnelle, et si George Sand par exemple reprenait les caractéristiques de ces deux types de relation dans ses épîtres, nos auteurs ne le font jamais. Le dédicataire, ne se voyant offert dans le paratexte aucune clef lui permettant de percevoir aisément les indices d'intimité au sein du texte public, puisque l'épître disparaît, doit lui-même s'adapter à une situation d'énonciation et une relation avec l'auteur qui est distincte de la relation intime qu'il peut entretenir avec lui dans la réalité.

D'autre part, sa référence est fondamentalement précaire, quand bien même on l'envisagerait d'abord seulement dans un contexte contemporain à la publication des recueils, car pour comprendre les références qu'impliquent les noms des dédicataires dans le contexte contemporain, il faut être un lecteur inscrit dans le champ médiatique d'abord, donc lecteur de journaux, et dans le champ mondain de l'autre. La dédicace elle-même dessine plusieurs représentations de destinataires : le dédicataire d'abord, qui est souvent un confrère, journaliste, écrivain, masculin et partageant avec l'auteur une époque et un lieu. Elle dessine aussi un lecteur, lui aussi contemporain, qui reconnaîtrait le nom du dédicataire et comprendrait la référence qu'elle implique. Un certain lecteur contemporain par exemple qui,

³⁹² Jean LORRAIN, « Le Crapaud », in *Sensations et souvenirs*, op. cit., pp.9-10

lecteur du *Mercur de France*, pourrait comprendre le lien au sein de la « Tête de lit » de Renard entre le nom de la dédicataire Rachilde et le nom d'un des personnages du texte, Albert. Les noms de Rachilde et d'Alfred Valette parcourent les pages du *Mercur*. Pourtant, le fait que dans le texte le narrateur ne s'adresse jamais à une destinatrice double de la dédicataire, comme Verlaine le faisait au sein de nombreux poèmes des *Dédicaces* (quand par exemple le locuteur lyrique s'adresse à Huysmans au sein même du poème), montre que l'énonciation narrative construit un narrataire ignorant de la relation entre dédicateur et dédicataire, et qui n'a pas besoin pour exister comme récepteur du discours narratif de connaître les détails de la vie conjugal de Valette et Rachilde.

Comme nous l'avons vu, les effets de connivence au sein de nos textes se concluent souvent par des frustrations de l'horizon d'attente, construisant une figure de lecteur contemporain maltraité, et mettant même en évidence une tentative d'éducation du lecteur par la douleur. Léon Bloy en est particulièrement friand. Dans « Le Vieux de la maison », le narrateur prétend d'abord être en connivence avec le personnage principal, Mme Alexandre, au moyen du DIL :

Ah! elle pouvait se vanter d'en avoir de la vertu, Mme Alexandre ! Songez donc ! Depuis trois ans qu'elle le supportait, ce vieux fricoteur, cette vieille ficelle à pot-au-feu qui déshonorait sa maison, vous pensez bien que si ce n'était pas son père, il y avait longtemps qu'elle lui aurait collé son billet de retour pour le poussier des invalos de la Publique !³⁹³

Certains mots et expressions indiquent la voix du personnage diégétique malgré l'absence de signes de discours rapporté : « *fricoteur* », « *collé son billet de retour* », « *le poussier des invalos* ». Ces indices sont accentués par le niveau de langue utilisé ensuite, qui par contraste laisse deviner une voix narrative distincte : « *La fréquence extrême de ce monologue filial en avait malheureusement altéré la fraîcheur. Il ne se passait pas de jour que Mme Alexandre ne se plaignît en ces termes de la coriacité de son destin* »³⁹⁴. Les mots « *monologue filial* », « *altéré* », « *coriacité* » et l'utilisation du subjonctif imparfait laisse deviner une voix narrative lettrée. Si elle paraît d'abord en connivence avec la voix diégétique de Mme Alexandre, elle s'en distancie ensuite : « *L'histoire de ces deux individus n'avait, pour tout*

³⁹³ Léon BLOY, « Le Vieux de la maison », in *Histoires désobligeantes*, *op. cit.*, p.17

³⁹⁴ *Ibid.*, p.18

dire, aucune des qualités essentielles qu'on doit exiger du poème épique ». ³⁹⁵ L'utilisation du « on » semble un instant dessiner un horizon d'attente qui sera déçu, d'une histoire marquée par des personnages aux qualités littéraires et morales élevés, et que le langage du narrateur laissait d'abord supposer : « *l'hôte septuagénaire du grand 12, alternativement habillé de gloire et d'ignominie, croupissait au bord de sa fille, - dans l'inaltérable sérénité du soir de sa vie* » ³⁹⁶. Les compléments du nom réfèrent en effet ironiquement à des épithètes homériques pervertis. Le lecteur cultivé serait donc particulièrement sensible à la médiocrité, voire la perversion des personnages décrits, et confronté à une histoire qui serait inférieure à ses attentes littéraires d'une part, et inférieure à ses attentes morales de l'autre. Encore une fois, la connivence culturelle entre une voix narrative lettrée et un narrataire cultivé montre avec violence le contraste entre la réalité navrante des personnages et les personnages littéraires auxquels ils pourraient être comparés : « *Ce père fut le pli de rose de sa couche, le pétrin de son âme, la tablature de ses digestions et, tout au contraire de Calypso, elle ne parvenait pas à se consoler du retour d'Ulysse* » ³⁹⁷. Mme Alexandre n'a pas la grandeur épique de la déesse Calpyso, ni son père celle d'Ulysse.

Selon la classification de Genette dans *Palimpsestes*, le texte de Bloy apparaît d'abord pour un lecteur lettré comme un pastiche héroï-comique, dans le sens où plusieurs passages imitent un style épique afin de décrire un sujet vulgaire, en l'occurrence le désir d'une fille de classe populaire de voir son père mourir. Cependant, le style de Bloy ne peut se limiter à ce carcan catégoriel, puisqu'il mélange plusieurs registres et n'est pas seulement un pastiche du style épique. L'expression même « *tablature de ses digestions* » montre l'association de termes spécialisés (en l'occurrence ici musical) à un vocabulaire bas. Plus complexe encore, l'emploi du DIL se fait parfois extrêmement trouble, au point que l'on ignore si certaines expressions sont à prêter à la voix du personnage de Mme Alexandre ou au narrateur : « *Du matin au soir, elle ne cessait d'exhaler sa fureur contre le Vieux qui se racornissait de plus en plus et qu'elle vomissait à pleine gueule, sans interruption.* » ³⁹⁸ L'emploi du mot « gueule »

³⁹⁵ *Ibid.*, p.19

³⁹⁶ *Ibid.*, pp.18-19

³⁹⁷ *Ibid.*, p.22

³⁹⁸ *Ibid.*, p.23

pourrait aussi bien être expliqué par l'argot qu'utilise le personnage que par une critique acerbe du narrateur concernant la manière de s'exprimer de celle-ci.

En réalité, la critique vengeresse sous-tendue par ce texte est particulièrement violente. Les références à l'épopée dessinent les traits d'un narrataire lettré qui aurait lu Homère. Ces références sont profondément salies par le texte, qui s'amuse à en pervertir les traits. Les références littéraires contemporaines précisent encore la figure du narrataire, qui reconnaîtrait les références à Paul Bourget, à Paul de Kock et à Eugène Sue. Ce narrataire est donc proche des deux personnages principaux, puisque le père lit les deux derniers, et la fille le premier. Il est aussi jumeau des lecteurs de périodique, puisque *Les Mystères de Paris* avaient été d'abord publiés en feuilleton dans *Le Journal des débats*, et que de manière particulièrement ironique un poème de Paul Bourget est publié dans le *Gil Blas illustré* le lendemain de la publication de la nouvelle de Bloy, et est annoncé à la page du journal qui suit le texte de Bloy, un poème sentimental justement qui pourrait très bien émouvoir Mme Alexandre. La voix du narrateur se distancie du goût littéraire de ses personnages par des indices ironiques : il qualifie d'« *élucubrations humanitaires* »³⁹⁹ les œuvres d'Eugène Sue, qui est d'ailleurs appelé « Eugène Transpire » dans le texte, et Mme Alexandre, personnage décrit de manière péjorative tout le long du texte, est évoquée à la fin comme lisant « *avec émotion les romans de Paul Bourget* »⁴⁰⁰. Les deux personnages sont donc des représentations de lecteurs particulièrement glaçants dans le texte, car dépourvus d'élans humanitaires ou de sentiments romantiques alors même qu'ils lisent assidûment des auteurs associés à ces qualités. Le narrateur semble suggérer l'inefficacité de ces auteurs à élever moralement leurs lecteurs. Une meurtrière peut s'émouvoir en lisant Bourget, et un père ayant vendu sa fille peut connaître par cœur Eugène Sue. Il est également suggéré qu'une certaine pratique de lecture est associée à une élévation sociale : Mme Alexandre s'est enrichie, « *a trente mille francs de rente* »⁴⁰¹ et lit désormais Bourget. L'auteur à succès est donc associé à une certaine aisance, mal acquise, et que partageraient les lecteurs contemporains à qui est destinée la référence à ces romans.

³⁹⁹ *Id.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.25

⁴⁰¹ *Id.*

Contrairement aux romans de Sue ou de Bourget, le texte de Bloy n'offrirait pas à son lecteur de possibilité d'émotion ou d'élévation. Mme Alexandre n'est pas une déesse aux grands sentiments épiques. Elle n'est pas non plus une héroïne de Bourget, puisque contrairement aux personnages du roman le plus connu de l'écrivain à l'époque, *Crime d'amour*, elle ne connaît pas la rédemption et prospère du meurtre de son père. Bourget avait expliqué dans sa préface à *Terre promise*, paru environ un an avant le texte de Bloy, son projet moral, soutenu par un esprit d'analyse qui chez tout grand écrivain devrait guider les lecteurs :

S'il arrive que de regarder ainsi et de constater des états coupables de notre âme ne nous procure aucun repentir et aucun désir d'amendement, la faute n'en est pas à ce regard. [...] L'esprit d'analyse a, d'ailleurs, un autre nom hors de la langue littéraire : il s'appelle l'examen de conscience, et, bien loin d'être l'opposé de la moralité, c'en est le principe même, à la condition qu'une fois cet examen fini, d'autres facultés entrent en jeu.⁴⁰²

Le narrateur semble avertir contre la naïveté d'auteurs comme Bourget, que Bloy méprisait d'ailleurs profondément : une lectrice de Bourget devient chez Bloy l'illustration de l'échec esthétique de l'auteur. Il est d'ailleurs intéressant de lire ce texte dans une dimension métatextuelle. Mme Alexandre tue son père, qu'elle appelle d'ailleurs son auteur au début du texte : « *Mais quoi ! on est bien forcé de garder les convenances, de subvenir à ses auteurs quand on n'est pas des enfants de chiens et surtout quand on est dans le commerce* »⁴⁰³. Si le père est un auteur, le meurtre final pourrait symboliser également par le personnage de Mme Alexandre le meurtre de l'auteur Bourget qui prétend écrire sur des êtres comme elle, comprendre leur profondeur psychologique, et éclairer ses lecteurs sur les vices humains. L'évocation de Bourget à la fin du texte correspond à un assassinat médiatique tout aussi virulent que celui de Mirbeau contre Daudet. Une lettre de Bloy à Bourget, datant de 1877, est particulièrement éclairante, puisqu'il lui reproche justement sa naïveté :

La bonne volonté n'a jamais fait explosion que sous la trique, et c'est pour cela que, dans l'Évangile, la paix est promise aux hommes de bonne volonté. Vous ne croyez pas tout cela, vous autres, parce que

⁴⁰² Paul BOURGET, *La Terre promise*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p.xiv

⁴⁰³ Léon BLOY, « Le Vieux de la maison », *op. cit.*, p.17

vous êtes persuadés que votre âme est en liberté, parce que vous vous croyez intellectuels, alors que vous barbotez dans le plus immonde cloaque de l'asservissement à vos appétits⁴⁰⁴.

Plus loin dans cette lettre, il rejette d'ailleurs toute culture littéraire : « *vous pouvez vous réfugier dans la littérature tant qu'il vous plaira. Ce bordel ou un autre, qu'importe, je ne vous y suivrai pas si je peux faire autrement. Edel m'ennuie, Richepin m'ennuie, Balzac m'ennuie* ». ⁴⁰⁵ Sans interpréter trop littéralement cette lettre, il est cependant possible de trouver dans « Le Vieux de la maison » un avertissement singulier et similaire à ce que Bloy suggérerait seize ans auparavant à Bourget : le lecteur contemporain, lecteur du *Gil Blas*, peut-être lecteur de Sue, et lecteur de Bourget, ne doit pas se satisfaire des références contemporaines semées. Ce lecteur lettré, également féru de poèmes épiques, devrait, pour comprendre les personnages de Mme Alexandre et de son père, renoncer à ses références culturelles, de la même manière que Bloy disait vouloir sortir du « *borde*l » de la culture littéraire. Le paradoxe est donc total : le texte de Bloy construit un narrataire lettré dont la valeur de chaque référence culturelle est lentement détruite.

Nous avons déjà évoqué les auteurs qui, parmi notre corpus, s'amuse

nt le plus à décevoir les attentes du lectorat contemporain. Maupassant, grand démiurge des stratégies promotionnelles, ne le faisait pas systématiquement, mais de manière ponctuelle : il n'offre pas aux lecteurs du *Gil Blas* la satisfaction d'une histoire grivoise quand il propose « Miss Harriet », ou aux lecteurs du *Gaulois* un personnage de rang social similaire au leur dans « La Rempailleuse ». Cette déception de l'horizon d'attente est représentée à travers les destinataires diégétiques eux-mêmes : les bourgeois de la voiture qui voyagent avec Léon Chenal s'attendent au récit d'une belle histoire d'amour, et les convives du marquis de Bertrans sont d'abord profondément déçus de se voir offrir le récit de l'amour d'une rempailleuse pour un pharmacien (« *L'enthousiasme des femmes était tombé ; et leur visage dégoûté disait : « Pouah ! » comme si l'amour n'eût dû frapper que des êtres fins et distingués, seuls dignes de l'intérêt des gens comme il faut.* »)⁴⁰⁶. Dans les deux cas, le récit s'achève par une rédemption des auditeurs initialement sceptiques : une auditrice, dans les

⁴⁰⁴ Lettre non-publiée de Léon Bloy à Paul Bourget du 7 août 1877, fonds de la Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES 8-LN27-70654, consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545705/f21.item>

⁴⁰⁵ *Id.*

⁴⁰⁶ Guy DE MAUPASSANT, « La Rempailleuse » [1882], in *Contes et nouvelles*, t. I, *op.cit.*, p.547

deux textes, est émue aux larmes. De même, Jules Ricard et Jules Renard s'amuse, dans des textes précédemment cités au chapitre 2, à décevoir les attentes d'un lecteur avide de détails grivois, en décrivant respectivement un couple qui saute sur une valise (« Chambre d'hôtel ») et des paysans se tenant immobiles dans la paille (« Mœurs des Philippe »). Si dans les deux textes de Maupassant les destinataires diégétiques connaissent une forme de rédemption de leurs préjugés initiaux, la possibilité que la connivence entre conteur et auditoire soit brisée (et peut-être cette brisure est-elle même envisagée comme nécessaire) est étudiée de manière plus approfondie par des auteurs comme Bloy ou Sainte-Croix, qui remettent en cause le genre du roman de mœurs et le lien entre moralisme et esthétique : ils ont conscience que l'effet de leur texte, qu'il soit satisfaisant ou décevant pour le lecteur, n'est peut-être que passager, un plaisir éphémère, une pique légère, un coup de trique (pour reprendre les termes de la lettre de Bloy à Bourget) et qu'il oubliera vite, de même que les références contemporaines sont toujours menacées de péremption.

Cependant, la superposition de plusieurs niveaux de références intertextuelles (chez Bloy, Homère concurrence Bourget et Eugène Sue) et la dédicace, trace d'une volonté mémorialiste, concurrencent cette perspective de l'art comme performance éphémère. La chose est d'autant plus complexe chez un auteur comme Bloy, qui réfléchit tout le long de sa carrière au lien entre morale religieuse et littérature. Le fait qu'il méprisait sa production pour le *Gil Blas* peut semer le doute : peut-être ne souhaitait-il pas lui-même que l'on se souvienne de ces textes, et s'amuse-t-il à conter dans ses *Histoires désobligeantes* les vies de personnages profondément immoraux qui ont pour vocation de choquer et dérouter le lectorat contemporain perverti par la lecture des romans de mœurs. La dédicace encore une fois pose problème : le dédicataire Charles Cain lie ce texte potentiellement méprisé par Bloy et voué à l'oubli au reste de son œuvre, puisque Cain a illustré plusieurs éditions de ses œuvres antérieures, notamment *Sueurs de sang*. Comme le clin d'oeil dans « La Tisane » à son recueil *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, la dédicace relie le texte alimentaire publié dans le *Gil Blas* à une temporalité plus longue. Bloy fait référence à lui-même à travers son dédicataire, indiquant la possibilité d'une autre littérature que celle qu'il a balayée dans son texte (le style épique ne peut s'appliquer à ses personnages, et les romans de mœurs ne les détournent pas du vice), une littérature qui elle mériterait de perdurer.

2.2. Le problème de la postérité

La dédicace est au coeur d'une problématique particulière à la question du lecteur : de quelle manière nos auteurs envisageaient-ils les lecteurs futurs, étrangers à la communauté discursive qui donne sens aux références impliquées par les dédicaces ? Aujourd'hui, il peut arriver que les dédicaces aient disparu des éditions, même si le plus souvent, comme un indice de leur rôle inconnu du lecteur moderne, elles perdurent, nécessairement accompagnées d'une note de l'éditeur qui les explicite. Ces notes de bas de page, qui ne sont pas écrites par nos auteurs, et sont donc ce que Genette qualifie de « notes allographes », dessinent les traits d'un lecteur moderne ignorant de l'identité du dédicataire ou de son lien avec l'auteur. Car c'est le plus souvent ce que ces notes explicitent : si l'on ouvre une édition des nouvelles de Maupassant destinée aux collégiens de 2019, on remarque que la dédicace de « Aux champs » à Octave Mirbeau a été conservée, et la note précise seulement « *écrivain français, ami de Maupassant* »⁴⁰⁷. Il est bien précisé le statut de confrère de Mirbeau, mais nulle mention du fait qu'ils étaient tous les deux journalistes, ou que Mirbeau a lui aussi dédié une nouvelle à Maupassant, ou encore que Mirbeau et Maupassant ont tous les deux d'abord gravité autour des naturalistes de Médan. Pour un collégien moderne, cette note peut simplement être interprétée comme l'indication d'un lien intime qui justifierait la dédicace, puisque la dédicace moderne se retranche désormais le plus souvent dans le domaine intime. Les autres notes qui accompagnent la première page de ce texte explicitent pour le collégien moderne des références datées et du vocabulaire difficile, ce qui montre bien que la dédicace aujourd'hui nécessite pour être comprise une culture particulière, une culture qui quand bien même possédée par un lecteur lettré qui aurait entendu parler de Mirbeau, ne peut donner de clefs suffisantes pour comprendre la portée et le rôle de la dédicace à l'époque de la publication du texte original.

Dans des éditions qui ne sont pas nécessairement destinées à des élèves et dont les notes n'ont donc pas seulement un but pédagogique, on remarque deux tendances, et encore une fois nous nous sommes surtout penchées sur les éditions de Maupassant, l'auteur qui dans notre corpus est le plus largement édité aujourd'hui. Dans une édition de 1974 chez Garnier-Flammarion des *Contes de la bécasse*, les dédicaces sont bien présentes, mais aucune note de

⁴⁰⁷ Guy DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Paris, Hatier, 2019, p.33

bas de page ne les explicite⁴⁰⁸. Dans une édition du Livre de poche de 2000, la note de bas de page va plus loin que celle de l'édition pour les collèges : la dédicace de « Lui ? » est accompagnée d'une note liant Decourcelle à Maupassant par une pratique journalistique commune dans *Le Gaulois*⁴⁰⁹. La note relie donc le texte à la culture médiatique, recontextualisant ainsi la genèse du texte, et laisse entrevoir un lien entre dédicateur et dédicataire qui n'est pas seulement intime. Les autres notes que propose cette édition, dans une collection dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, montrent que leur fonction excède la seule ambition de rendre compréhensible pour des lecteurs modernes certaines références datées : elles dessinent les traits d'un lecteur-chercheur, curieux du contexte contemporain à l'auteur, et d'un au-delà du texte que lui ouvrent les notes en dessinant des réseaux, entre des auteurs, entre différents espaces de publication, et entre des textes (une autre note plus loin fait un lien entre « Lui ? » et « La Peur », publiés ensemble dans cette édition sous le titre *Le Horla et autres récits fantastiques*, alors même qu'ils avaient été originellement publiés dans deux recueils différents). De même, le texte « La Peur » contient bien dans cette édition la dédicace à Huysmans, et cette fois un lien est fait entre les deux auteurs par le recueil des *Soirées de Médan*⁴¹⁰.

Ce n'est pourtant que dans les éditions dont les notes ont une véritable ambition critique que des pistes sont esquissées pour trouver une motivation aux dédicaces et un lien entre le paratexte dédicatoire et le texte. On le remarque notamment dans les éditions de Maupassant et de Villiers dans la Pléiade. Par exemple, une note allographe sur la dédicace de « L'Agrement inattendu » dans les *Histoires insolites* insiste sur le lien entre l'esthétique de Mallarmé et le texte lui-même : « *si l'œuvre a un sens symbolique, comme nous inclinons à le croire* »⁴¹¹. L'édition critique tend donc ici à indiquer au lecteur une motivation possible de la dédicace. On perçoit le même effort chez Forrestier dans l'édition en Pléiade des récits de Maupassant, notamment concernant la dédicace de « Miss Harriet » dont nous avons déjà parlé : « *Je crois [...] qu'il faut chercher [...] du côté de ceux, ou celles, à qui le paysage*

⁴⁰⁸ Guy DE MAUPASSANT, *Contes de la bécasse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974

⁴⁰⁹ Guy DE MAUPASSANT, *Le Horla, et autres contes fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p.113

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.60

⁴¹¹ Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1986, p.1264

d'Étretat, les longues promenades au long de la falaise évoquent des souvenirs ». L'analyse de la dédicace de « La Peur » fonctionne de même : « *Joris-Karl Huysmans était bien de ceux à qui la dédicace de ce conte pouvait le mieux convenir : son goût de l'étrange, littéraire et pictural, s'exprimera dans À rebours, Certains, Là-bas et En route* »⁴¹². Dans ces trois cas, l'édition critique tend à chercher un lien entre le texte lui-même et le nom du dédicataire, en reprenant des pistes que les lecteurs contemporains percevaient beaucoup plus aisément : dans le cas de la dédicace de « L'Agrément inattendu » et de celle de « La Peur », les lecteurs contemporains concevaient bien mieux qu'un lecteur moderne la place de Mallarmé dans le paysage esthétique, et connaissaient le lien entre Huysmans et Maupassant. Cependant, dans le cas de Huysmans le lien que Forrestier établit entre le texte de Maupassant et ses romans, bien qu'il soit pertinent, n'est pas fidèle à la référence contemporaine tissée par la dédicace, puisque comme nous l'avons déjà évoqué Huysmans était encore seulement lié en 1882 (publication dans un périodique) puis en 1883 (publication en recueil) aux naturalistes, et n'avait encore publié aucun des romans qui seront par la suite étiquetés comme décadents. En ce qui concerne « Miss Harriet », Forrestier s'intéresse à un mystère qui était particulièrement perceptible pour les lecteurs contemporains, friands de clefs et sensibles, bien davantage que nous autres lecteurs modernes, au possible scandale sous-tendu par l'anonymat de la dédicataire.

Pourtant, malgré tous les efforts de ces éditions critiques, malgré les recherches génétiques auxquelles s'attellent presque exclusivement les notes plutôt que de chercher une motivation à la dédicace (les trois exemples donnés ci-dessus sont une exception), le rôle des dédicaces à l'époque de nos auteurs y demeure peu perceptible. D'une part, selon la tradition des notes, et notamment dans les éditions critiques, elles ne montrent pas leur spécificité. En effet, les dédicaces de Maupassant dans la Pléiade sont par exemple analysées selon la même méthode que les dédicaces de George Sand : l'analyse par José-Luis Diaz de la dédicace de *Lélia* à Latouche insiste sur le lien par *Le Figaro* entre Sand et le dédicataire, sur la place de ce dernier dans la sphère publique (« *un geste de reconnaissance public, adressé à celui qui n'a pas été seulement un patron de presse efficace quoique imprévisible, pour l'apprentie journaliste, mais aussi un maître à l'autorité reconnue* ») et sur leur relation intime (« *sa déception d'amant potentiel* »)⁴¹³ qui peut expliquer que Latouche se soit offusqué de la

⁴¹² Guy DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.1552

⁴¹³ George SAND, *Romans*, t. I, *op. cit.*, p.1621

dédicace. Cette analyse montre le caractère hybride des dédicaces au XIXe siècle, à la fois publiques et intimes, de la même manière que le fait Forrestier dans sa note sur celle de Maupassant à Huysmans. Cependant, si l'on compare les deux notes et ce qu'elles apportent respectivement à un lecteur de la Pléiade, elles peinent à montrer la différence fondamentale entre les deux pratiques dédicatoires : celle de Maupassant est liée à la forme du récit bref, à la culture médiatique (de manière très différente de celle de Sand), à une tradition de la dédicace qui permet de lire la plupart des récits brefs de cette période en lien les uns avec les autres, et à une réflexion sur le lien entre texte et paratexte et entre intime et public qui n'est pas de même nature que celle menée par Sand.

Ce que ces notes mettent cependant en avant, si elles existent, que ce soit dans une édition critique ou dans une édition pédagogique destinée à des élèves, c'est que sans elles la dédicace demeure obscure à un lecteur moderne. Comme le rappelle Genette, la note est une lecture optionnelle, qui peut être négligée, la rendant de ce fait secondaire par rapport au texte. Ainsi, la dédicace de même devient secondaire, sa compréhension n'étant pas considérée comme nécessaire pour la compréhension du texte. Il n'en demeure pas moins vrai qu'elle existe, étant le plus souvent conservée dans les éditions modernes, leur conservation étant d'ailleurs un phénomène prévu par nos auteurs, puisque toutes les ré-éditions des recueils de leur vivant les conservaient déjà, ce qui interroge la manière dont ils envisageaient leur réception future.

Avançons une hypothèse : la dédicace est l'une des traces les plus saisissantes de l'angoisse de nos auteurs face à la notion de postérité. Ce n'est pas une angoisse semblable à celle qu'exprimait Balzac. Comme nous l'avons vu, Balzac craignait la dissolution de la relation entre lecteur et auteur, et la peur qu'il exprime par exemple dans sa dédicace à George Sand est que ses œuvres soient de moins en moins comprises, davantage que de les voir complètement disparaître. Chez nos auteurs, qui n'avaient nullement la place dans le champ littéraire qu'occupe Balzac lors de la publication de ses dédicaces, la peur de voir leurs œuvres disparaître quelques années après leur parution est beaucoup plus prégnante. Mirbeau par exemple connaît de son vivant cette menace, puisque l'édition Laurent qui publie son recueil en 1884 périlite quelques mois seulement après, le forçant dix ans plus tard à le publier dans une autre maison et sous un autre titre. Le fait même que les textes sont d'abord publiés dans des journaux et exhumés ensuite du cimetière éphémère qu'est la grand machine médiatique pour être conservés sous la forme plus pérenne d'un recueil montre cette

inquiétude face à la postérité qui hante tous nos auteurs. Aujourd'hui, près de la moitié des auteurs de notre corpus sont en effet beaucoup moins connus qu'ils ne l'étaient à leur époque. Il est donc intéressant de remarquer que des noms comme celui de René Maizeroy, de Camille de Sainte-Croix, de Jean Ajalbert ou de Jules Ricard ne sont pas tant passés à la postérité grâce à leurs œuvres mais grâce aux dédicaces de Maupassant, de Mirbeau ou de Renard, qui les font exister entre leurs pages de manière beaucoup plus permanente que ne l'ont fait leurs propres recueils.

Cette collaboration face à la menace de l'oubli rejoint notre réflexion précédente sur le rôle médiatique de la dédicace : le dédicateur fait exister le dédicataire dans la sphère publique par le geste de la dédicace. Puisque nous avons largement pu démontrer que cette profusion de dédicaces dessinent les traits d'une littérature en réseau, et d'auteurs qui ne peuvent plus exister de manière solitaire, il apparaît alors que le geste dédicatoire chez nos auteurs est une manière d'indiquer l'insuffisance des recueils à assurer seuls la longévité des textes, et de montrer leur dépendance à d'autres espaces qui en continuant d'exister quand le recueil aura disparu peuvent permettre à l'auteur de survivre. Il est essentiel de considérer que la pratique de la dédicace chez nos auteurs est largement envisagée comme un échange, aussi bien esthétique que commercial : en effet, si Mirbeau dédie un texte à Maupassant, ce dernier lui en dédie aussi un. Si Lorrain dédie un texte à Schwob, ce dernier fait de même. Ainsi en va-t-il aussi de Jules Renard et de Sainte-Croix, de Renard et de Lorrain ou encore de France et de Schwob. La médiation excède le simple espace du paratexte dédicatoire : on dédie à un journaliste qui écrit ou écrira un article sur le dédicateur (inscrivant ainsi l'auteur dans le champ médiatique), publiera une préface à l'une de ses œuvres, aidera la publication de ses textes dans une revue, l'aidera à pénétrer dans tel cercle mondain, l'invitera à une représentation dans un cabaret, un théâtre ou un salon privé. Ainsi, chaque auteur existe à la fois par la publication de ses textes et parce que les textes de ses confrères l'évoquent de manière plus ou moins directe. Il est cependant dangereux d'imaginer que nos auteurs prévoyaient qu'une dédicace puisse avoir le pouvoir de faire redécouvrir leurs œuvres par un public oublieux. Qu'il s'agisse de lecteurs contemporains ou de lecteurs modernes, il est peu probable que la curiosité face à une dédicace soit si grande que par exemple un lecteur d'« Un Fils » de Maupassant recherche ensuite dans les librairies un roman de René Maizeroy. La dédicace permet cependant d'exhiber la trace d'un lien, d'une dépendance du texte de Maupassant à un autre que l'auteur, que cette dépendance soit réelle ou construite par le geste

dédicatoire, et fait ainsi perdurer le nom de Maizeroy qui est aujourd'hui relativement inconnu.

Certaines dédicaces, très rares, expliquent la place contemporaine du dédicataire dans le champ artistique. Ainsi, le recueil de Rodolphe Salis s'amuse à les affubler de titres grandiloquents, qui les place cependant chacun dans la sphère publique et explicite leur rôle social au lecteur, qu'il soit contemporain ou moderne. Par exemple, la dédicace à Luc-Olivier Merson (de « Messer Satanas dans le drageoir aux colliques ») précise son statut de peintre, celle à Zola son statut de romancier. Ce cas est presque le seul, comme si le dédicataire chez nos auteurs devaient être débarrassé de ses titres publics. On pourrait en conclure que les noms évoqués, pour la plupart, étaient suffisamment connus des lecteurs contemporains pour ne pas rendre nécessaires de précisions sur leur identité : pour un lecteur de Lorrain, inutile de préciser que Sarah Bernhardt est une actrice, que Gandara est un peintre ou que Bloy est un chroniqueur. Nous avons déjà remarqué cependant que ne pas accompagner le nom d'une activité spécifique donne une plus grande ambiguïté au nom du dédicataire, car préciser son métier, ou au contraire le qualifier d'ami, permet déjà de motiver davantage la dédicace et de restreindre sa référence. Si la pratique de nos auteurs avaient cependant été de préciser l'identité des dédicataires, comme le fait souvent Balzac, et comme par exemple Camille Lemonnier le fait dans un recueil intitulé *Ceux de la glèbe* où il accompagne chaque nom d'un métier (le récit « Les Concubins » est par exemple dédié « au poète Émile Verhaeren »)⁴¹⁴, les notes modernes qui accompagnent les dédicaces n'auraient pas été aussi nécessaires. Nos auteurs restreignaient-ils donc la compréhension des dédicaces à un lectorat contemporain familier de ces noms, ou pensaient-ils que ces noms passeraient tous à la postérité et que préciser leur identité était inutile ? La deuxième hypothèse paraît peu probable, nos auteurs ayant amplement conscience de l'imprévisibilité de la postérité. Nous nous devons donc de conclure que concernant la majorité des dédicaces, nos auteurs prévoyaient qu'une grande part de leur rôle disparaîtrait pour des lecteurs étrangers à la communauté discursive dans laquelle s'inscrit la publication de leur texte. Ainsi, la dédicace est bien le signe d'un rapport particulier de nos auteurs à la notion de postérité, insérant dans leurs textes des références à la compréhension éphémère et qui perdureront donc dans les éditions futures comme des vestiges au sens presque entièrement disparu.

⁴¹⁴ Camille LEMONNIER, *Ceux de la glèbe*, Paris, Albert Savine, 1889, p.71

Pour des auteurs comme Léon Bloy ou Jean Lorrain, cette pratique peut être articulée à un mouvement qui leur fut associé : le mouvement décadent. En effet, ce mot est notamment utilisé par Bourget en 1883 pour évoquer les Goncourt et Baudelaire :

Dans cinquante ans, le style des frères de Goncourt ne sera compris que des spécialistes [...] Baudelaire eut ce courage et le poussa jusqu'à la fanfaronnade. Il se proclama décadent et il rechercha, avec quel parti-pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples.⁴¹⁵

La formule « *ne sera compris que des spécialistes* » est intéressante pour qualifier le décadentisme, liant ce mouvement à un pessimisme qui n'est pas seulement tourné vers la postérité mais déjà vers l'époque contemporaine. Bloy, comme nous l'avons vu, se plaît à décevoir le lecteur contemporain dans ses *Histoires désobligeantes*, à se montrer volontairement désobligeant. Ses dédicaces, pour la plupart, sont particulièrement hermétiques, même pour un lectorat contemporain. En effet, le nom de Charles Cain n'était pas nécessairement connu d'un vaste lectorat, et implique pour être pleinement compris de connaître l'édition précédente de *Sueurs de sang*, dont les illustrations ne perdurent pas dans les ré-éditions. La dédicace à Henry de Groux est de même nature, et se cantonne à être comprise (en partie seulement, puisque la dimension intime ne peut être perçue que par le dédicataire lui-même) par les lecteurs du *Mercure de France*. La menace d'une littérature éphémère, ou d'une littérature spécialisée, hante le recueil de Bloy. Il en est de même chez Sainte-Croix, puisque un des aspects de la micro-forme est étroitement associée à l'art éphémère du spectacle. La notion de « *pointe* », de « *coup de fouet* », implique un effet bref qui est certainement celui de certaines dédicaces, mais qui peut alors infecter le texte tout entier. Le mot « *spécialistes* », dont la racine « spécial » vient du grec σκέπτομαι (« sképtomai ») qui signifie « regarder » puis « regarder attentivement » jusqu'à devenir en latin « specio » dont l'un des sens est « cas particulier », indique justement à la fois la nécessité pour comprendre certaines dédicaces d'être attentif, donc curieux, et d'autre part d'être un certain type de lecteur. Chez Sainte-Croix, nous avons déjà évoqué la possibilité que les dédicaces montrent chaque texte du recueil comme une forme modelée pour un type spécifique de personne, qui ne plaira ainsi pas à tout le monde, et ne pourra de même être savourée dans la durée (rappelons la métaphore du curaçao). Chez les auteurs boulevardiers familiers du Chat noir en particulier, la notion de postérité est en effet toujours concurrencée

⁴¹⁵ Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p. 28-29

par la conscience d'un rapport étroit de l'art à l'actualité (c'était déjà le cas de Verlaine), à la spécificité d'un certain public, et le paradoxe de tout notre corpus est le fait que cette instabilité fondamentale de la littérature fin de siècle soit transportée dans l'espace en apparence plus pérenne des recueils.

Ainsi, seuls les « *spécialistes* » modernes seraient capables de considérer certains des textes de notre corpus dans une perspective qui dépasse l'effet éphémère qu'ils programment d'abord. Ainsi en est-il des nouvelles à chute de Renard ou de Sainte-Croix. La pirouette finale du « Coureur de filles » de Renard ou de « Gaieté parisienne » de Sainte-Croix semble à première vue rendre caduque une relecture : les lecteurs de journal, ou les spectateurs si les textes sont monologués devant un salon mondain, rient de la blague, sursautent à la révélation finale, et une relecture serait inutile puisque l'effet de surprise a disparu. Pour d'autres textes, comme « Le Traitement du Docteur Tristan » de Villiers, une culture précise des journaux de l'époque est nécessaire pour en comprendre la forme, ce qui peut rendre le texte profondément daté pour des lecteurs modernes. En revanche, pour un spécialiste, le plaisir de la lecture ne serait pas seulement causé par l'effet de surprise ou par une référence éphémère, mais consisterait dans la recherche d'un implicite : des références inter-textuelles, un travail sur le style, une réflexion métaphysique ou métalittéraire, une critique sociale sous-jacente. Ainsi, la dédicace indique à la fois la possible frustration d'un lecteur pour qui le texte n'est pas programmé, ou qui n'en comprendrait pas toute la portée (et en effet, concernant « Coureur de filles », la surprise finale est décevante), et d'autre part la nécessité de chercher dans le texte un sens qui n'est pas explicite.

Si l'on considère un auteur qui n'est pas directement associé au décadentisme, et encore amplement édité aujourd'hui, c'est-à-dire Maupassant, on peut s'interroger sur la postérité plus ou moins programmée des dédicaces. Nous avons fait l'expérience de faire lire la nouvelle « La Folle » à une classe de quatrième, au moyen d'une édition qui a décidé de ne pas expliciter par une note la dédicace à Robert de Bonnières. Cette classe avait d'abord été informée du récit génétique au recueil, c'est-à-dire le dîner de chasseurs. Les élèves avaient également travaillé sur les notions de « narrateur », d'« auteur » et été donc partiellement familiarisés avec les différents espaces paratextuels et textuels. Lors de la lecture à voix haute de la première page, lorsqu'il leur a été demandé ce que signifiait la phrase « *À Robert de Bonnières* », la majorité des élèves en ont conclu qu'il s'agissait d'un personnage de la diégèse à qui le discours du narrateur était adressé. À défaut de notes, ou d'informations

supplémentaires, les élèves n'ont pas supposé qu'il s'agissait d'un être réel associé à l'auteur, et qu'il était nécessaire pour en comprendre l'identité de posséder une culture extérieure au texte, mais qu'il devait être un personnage de l'histoire au même titre que Mathieu d'Endolin cité dès le début du texte comme le narrateur (d'autant que les deux noms portent une particule). De ce fait, l'adresse par la préposition « à » a été lue par les élèves comme celle d'une lettre. Ils ont ainsi lié cette adresse au repas des chasseurs évoqués dans un cours précédent : c'est un destinataire d'un des récits de chasseurs, et c'est donc un chasseur comme d'Endolin. Certains élèves, plus rares et familiers de l'existence des dédicaces, ont évoqué la possibilité qu'il s'agisse d'un ami de Maupassant. D'autres questions sont alors nées lorsque cette hypothèse a été validée : qui était-il, quel lien avait-il avec Maupassant, et pourquoi lui a-t-il dédié ce texte ? Autant de questions qui sont restées en partie sans réponse, ce qui a causé la frustration des élèves. Cette expérience est intéressante à plus d'un titre : la dédicace a permis à la fois d'éduquer les élèves sur la complexité des différents espaces textuels, une notion qui n'est pas évidente pour un collégien moderne qui peine souvent à distinguer l'auteur du locuteur paratextuel et du narrateur, de leur en montrer l'instabilité et l'ambiguïté, d'interroger le statut de la nouvelle comme discours à la P1 inséré dans un recueil dont le premier texte construit une genèse fictionnelle (un repas de chasseurs), et de les confronter à la frustration interprétative.

Il nous semble que même si Maupassant ne pouvait évidemment pas prévoir un lecteur collégien du vingt-et-unième siècle, toutes ces conséquences de la lecture de la dédicace étaient prévues par lui de manière plus ou moins élaborée. Un lecteur contemporain, beaucoup plus éduqué sur la notion de dédicace, n'aurait pas confondu personnage diégétique et dédicataire. Cependant, Maupassant joue volontairement avec l'ambiguïté des frontières textuelles, comme nous l'avons déjà amplement démontré. De plus, il multiplie les couches textuelles de manière à pousser le lecteur à s'interroger sur les rapports entre représentations et réalité. Il s'amuse à multiplier les formes de discours : discours dont le locuteur est tronqué, discours à la P1, discours délégué, discours déformé, etc. Il s'amuse enfin, comme tous les auteurs de notre corpus, à frustrer le lecteur, à indiquer l'impossibilité de pénétrer l'intimité de l'auteur réel et de son lien potentiel avec le dédicataire, et à montrer la multiplicité des lectures possibles d'un texte. Plus profondément encore, il indique pour un lecteur spécialiste la possibilité de trouver dans ses textes des clefs interprétatives qui restent obscures à tout autre type de lecteur, collégien par exemple, sans que la lecture de ce collégien moderne en

soit nécessairement affectée. Maupassant, à l'image de tous les auteurs de notre corpus, utilise les dédicaces pour montrer des pistes génétiques infinies, en liant ses textes à sa correspondance, à son travail de journaliste, aux salons mondains, aux mondes des revues et des cafés-boulevard.

Particulièrement conscients de l'instabilité de la postérité, nos auteurs, pour la plupart encore jeunes lors de la parution de leur recueil, ou ayant connu de nombreuses déconvenues comme Lorrain ou Villiers, semblent également s'atteler à exposer aux lecteurs futurs une sorte d'annuaire des auteurs fin de siècle, un témoignage aux ambitions quasi archivistes de la littérature de leur époque. Ils avaient tout à fait conscience que les contextes dans lesquelles s'inscrivent leurs textes étaient voués à disparaître : le Chat noir par exemple s'éteint en 1898, les journaux et les revues disparaissent ou se métamorphosent au gré des rachats et des changements de rédacteurs en chef, les maisons d'édition périlclitent, les salons connaissent les vagues du scandale, les décès de leurs figures de proue (on pense par exemple aux conséquences de la mort de Flaubert sur certains salons d'écrivains) ou des conflits irrémédiables (le divorce de Judith Gautier et Catulle Mendès par exemple). Certaines dédicaces sont une trace de souvenirs déjà disparus : les dédicaces de Lorrain à des personnalités du monde du théâtre par exemple évoquent une période de sa vie qui est quasiment révolue à l'époque de la parution du recueil, la dédicace de Mirbeau à Zola a lieu des années après qu'il se soit éloigné des naturalistes, Villiers dédie un texte à Catulle Mendès alors même qu'ils ne sont plus amis depuis des années, etc. Cette volonté mémorialiste, que nous avons déjà évoquée concernant le recueil *Dédicaces* de Verlaine, n'est pas sans évoquer une pratique parallèle à celle des recueils de récits brefs, celle des portraits d'écrivains, initiée par Sainte-Beuve, d'abord née dans la presse comme les textes de notre corpus. Hélène Dufour, qui a consacré une thèse entière sur le sujet, rappelle à quel point cette mode était importante à la fin du siècle :

La vogue des portraits progresse pendant tout le Second Empire et le début de la III^e République, puis s'accroît considérablement et culmine à la fin du siècle : c'est le moment où l'on prend conscience du genre, de l'effervescence de portraits qu'il y a eu, et où l'on rassemble en recueils d'anciennes séries parues dans les journaux. De 1883 à 1898, paraissent chaque année plusieurs recueils de portraits.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Hélène DUFOUR, *Portraits en phrase : les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.18

Les dédicaces ne sont évidemment pas des formes minuscules de portraits littéraires. Contrairement au recueil de Verlaine, on pourrait même les considérer comme des anti-portraits, puisqu'elles ne dessinent aucun contour, si ce n'est le nom du dédicataire. Cependant, elles permettent de montrer un paysage littéraire foisonnant, d'exhiber sous les yeux des lecteurs contemporains comme des lecteurs modernes une communauté artistique qui par l'espace des recueils acquiert son indépendance vis-à-vis de l'espace de la presse, et perdurera au-delà des renommées instables dont nos auteurs sont par trop conscients. Il suffit de lire un article de Maupassant sur Flaubert en 1884⁴¹⁷, donc après le décès de ce dernier, pour comprendre la correspondance entre les noms des dédicataires des trois recueils de notre corpus et ceux nommés dans le portrait d'un des salons du maître. L'évocation d'un dimanche chez Flaubert commence à l'imparfait, puis se poursuit soudain au détour d'un paragraphe au présent de narration. Le maître revit grâce à l'évocation qu'en fait son héritier littéraire (qui d'ailleurs, comme nous l'avons évoqué, a toujours eu un rapport très ambivalent à cet héritage) et grâce à une foule d'auteurs, qu'ils soient disparus ou vivants. L'article donne ainsi à voir une communauté, réelle ou fictionnelle, qui permet aux morts de survivre par le souvenir. Les écrivains évoqués forment un panthéon que Maupassant crée lui-même, sans le recours à une instance officielle qui les décréterait comme tel : on trouve les noms de Tourgueniev (dédicataire de *La Maison Tellier*), George Pouchet (dédicataire de « La Mère Sauvage »), Paul Alexis (dédicataire de « Un Normand »), Catulle Mendès (dédicataire de « L'Héritage »), José-Maria de Hérédia (dédicataire de « Garçon, un bock ! »), Huysmans, Hennique et Céard, Gustave Toudouze (dédicataire de « En voyage »). Il est intéressant de noter que les deux figures les plus importantes de cette galerie, Flaubert qui ouvre le défilé des paragraphes, et Goncourt qui le ferme, sont les seuls absents de cette foule de dédicataires, comme si les noms des vivants les évoquaient de manière implicite. On peut aussi comprendre que les morts, à travers cette description d'un salon du dimanche, auront permis de promouvoir une nouvelle génération qu'ils ont fait entrer dans le monde des arts et qui se charge de continuer ce qu'ils ont entrepris, c'est-à-dire de rassembler dans leurs recueils des noms que Flaubert et Goncourt rassemblaient dans leur salon. Maupassant utilise le même procédé dans son article sur les Soirées de Médan : Zola sera le seul à ne pas être dédicataire, mais est décrit dans l'article comme une figure de proue surplombant une jeune

⁴¹⁷ Guy DE MAUPASSANT, Préface à *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, pp.i-lxxxvi

génération dont chaque membre bénéficie d'un paragraphe, et qui sera ensuite dédicataire d'un texte publié en recueil. Solenn Dupas constate encore la même stratégie dans la revue du *Chat noir* : « À travers ces réseaux de dédicataires, les membres du Chat noir déclinent des séries de noms propres, selon un procédé qui n'est pas sans rappeler la composition de certaines rubriques destinées à faire la promotion du cabaret. En effet, les comptes rendus et les annonces des réunions bohèmes comportent souvent de multiples références ad nominem. »⁴¹⁸

Le fait qu'il ne reste aujourd'hui, si l'on considère la constellation des dédicataires comme un panthéon de personnalités pour la plupart oubliées, que des noms, est une menace dont nos auteurs avaient déjà conscience. Sainte-Beuve lui-même, qui a initié l'art du portrait, en évoque l'inquiétude dans un article de 1855 :

Les auteurs eux-mêmes m'apparurent en songe, accompagnés de toute la foule des ombres poétiques dont le temps a dispersé les restes et nivelé les tombeaux. Et puisque c'est un rêve qui se dessine à ma pensée en ce moment, qu'on me laisse continuer d'y rêver. – C'était, je vous assure, un lamentable spectacle que celui de toutes ces ombres une fois illustres, et qui elles-mêmes en leur temps, à des époques éclairées et florissantes, avaient paru distribuer la gloire et l'immortalité, – de les voir aujourd'hui découronnées de tout rayon, privées de toute parole sonore, et essayant vainement, d'un souffle grêle, d'articuler leur propre nom, pour qu'au moins le passant pût le retenir et peut-être le répéter.⁴¹⁹

Ces ombres illustres énonçant faiblement leur nom aux passants rappellent l'image du poète ambulant que Coquelin évoquait dans sa préface à *Mac-Nab*, hélant le passant pour qu'il s'arrête un instant et écoute le monologue. Pourtant, des textes écoutés autrefois ne restent, par les paratextes dédicatoires, que des noms (celui de Coquelin d'ailleurs qui est dédicataire de plusieurs de nos textes), des noms qui sont en effet répétés, par l'acte de lecture, jusqu'à l'époque moderne, mais souvent de manière absente. Le nom de Bonnières par exemple est encore lu aujourd'hui par chaque lecteur de « La Folle », sans que sa présence appelle nécessairement le lecteur à s'arrêter, ou à le retenir.

Dans sa thèse, Hélène Dufour évoque une des nouvelles de Villiers qui fait partie de notre corpus, « La Machine à gloire », dédiée à Mallarmé, où l'on trouve cette citation : « *La Gloire*

⁴¹⁸ Solenn DUPAS, « Pratiques fumistes de la dédicace dans *Le Chat noir*. Formes et enjeux d'une poétique en réseaux », in *Vie de bohème et petite presse du XIXe siècle, op cit.*, p.247

⁴¹⁹ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Euphorion ou de l'injure des temps », in *Portraits contemporains et divers* [1855], t. III, Paris, Didier, 1869, p. 507

est le resplendissement d'un nom dans la mémoire des hommes »⁴²⁰. Elle rappelle que Mallarmé (devenu seul nom dans le recueil des *Contes Cruels* de Villiers) a lui-même repris cette citation dans un article sur Tennyson pour tisser une même réflexion sur le nom comme seul vestige de gloires oubliées :

Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant ; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain : car, enfin, il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout et que le connaisse chacun, malgré les empêchements, et sans avoir lu, au besoin.⁴²¹

Ces réflexions paraissent presque prémonitoires, même si l'espoir de la richesse référentielle d'un nom qu'exprime Mallarmé peut être remis en question à l'époque moderne. En effet, la mutation de la pratique de la dédicace jusqu'à devenir presque essentiellement une dédicace intime non-motivée (on le voit déjà chez un auteur comme Gide, qui dédie *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné* ou encore *Les Faux-Monnayeurs* à des personnalités qu'il qualifie systématiquement d'amis), pousse un lecteur moderne à interpréter les noms des dédicataires de nos auteurs sous ce prisme, sans se douter que tous les noms qui leur sont inconnus ont autrefois été des artistes à la renommée semblable, voire même plus grande, que l'auteur qui leur a dédié ses textes. Rien n'indique aujourd'hui, sans l'aide des notes, que les dédicataires de notre corpus n'avaient presque jamais seulement un lien intime avec nos auteurs, et l'absence de description accompagnant leur nom, le refus justement du portrait que permettrait l'épître dédicatoire, empêche un lecteur moderne de connaître leur statut social ou leur profession. Leur inscription dans le champ littéraire, et plus largement dans la communauté discursive que créaient les réseaux des salons, des journaux, des cafés et des théâtres dont nous avons évoqués les traits dans notre chapitre précédent, a presque entièrement disparu.

Dans « La Machine à gloire », Villiers exprime une angoisse très profonde vis-à-vis de la notion de postérité. La fameuse machine, invention fictionnelle et impossible, qui reprend un motif développé notamment par Balzac dans *Les Illusions perdues* à travers le personnage du claqueur Braulard, crée une renommée entièrement fondée sur l'argent, sur l'artifice et donc

⁴²⁰ Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, « La Machine à gloire », in *Contes cruels*, op. cit., p.63

⁴²¹ Stéphane MALLARMÉ, « Tennyson vu d'ici », in *Quelques Médaillons et portraits en pied*, éd. Mondor, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 529-530

séparée de tout critère de qualité. Cette machine (qui produirait notamment des bruits d'applaudissements ou des huées sur commande après que les auteurs ont payé leur dû) repose sur le pouvoir de la majorité à assurer une gloire, aussi peu méritée qu'elle puisse être. La modernité de ce texte est saisissante si on l'applique à la culture médiatique du vingt-et-unième siècle, puisque sa machine est presque devenue réelle sur certains plateaux télévisés, ou des écrans indiquent aux spectateurs d'applaudir sur commande. Villiers sous-entend peut-être aussi que la foule inconnue des lecteurs réels est un groupe potentiellement influencé par ces claqueurs mécaniques étouffant sous leurs bruits artificiels le pouvoir d'un nom et l'individualité d'une opinion. Les dédicataires, notamment Mallarmé à qui ce texte est dédié, seraient autant de figures individuelles opposées à la foule cruelle des claqueurs, des figures isolées qui elles se souviendront du texte et le jugeront par eux-même quand le reste des lecteurs se laisseront influencés par la critique contemporaine. Villiers évoque dans son texte ces figures isolées comme des récalcitrants que la machine à gloire se chargera de faire taire : « *Pas de résistance possible ! Au besoin, des fauteuils seraient ménagés pour les poètes avérés et convaincus de génie, pour les récalcitrants, en un mot, et la Cabale : la pile, en envoyant son étincelle dans les bras des fauteuils suspects, ferait applaudir de force leurs habitants. L'on dirait : « Il paraît que c'est bien beau puisqu'Eux-mêmes sont obligés d'applaudir ! »*⁴²². De ce fait, Villiers présente aussi une vision de la gloire et de la renommée comme un écran de fumée illusoire. Cette idée pour le moins pessimiste permettrait de voir tous les dédicataires de Villiers comme autant de cygnes conservant dans l'intimité de leur bibliothèque les textes de cet autre cygne qu'est l'écrivain, ce qui implique qu'une fois les cygnes morts, ou tués par un tueur de cygnes comme par exemple le personnage de Tribulat Bonhommet, il ne restera plus rien de l'œuvre ou de l'auteur, étouffé par les articles incendiaires et le bruit des huées artificielles. Un lecteur moderne peut-il ainsi être lui aussi un lecteur récalcitrant, résistant à la cruauté d'une gloire qui a parfois étouffé des noms qui étaient autrefois suffisamment importants pour se trouver parmi les rangs des dédicataires ?

⁴²² Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, « La Machine à gloire », in *Contes cruels, op. cit.*, p.77

2.3. La récalcitrance comme principe

À plus d'un titre, nos auteurs se montrent récalcitrants. Récalcitrants à se définir comme les héritiers d'une école ou d'un maître, récalcitrants à n'être qu'un produit de la bourgeoisie et pourtant également à s'en détacher, récalcitrants à s'extraire des journaux qui les font naître et pourtant à ne publier leurs textes que dans leurs pages, récalcitrants encore à définir la littérature moderne qui se dessinent sous leurs pages, et récalcitrants enfin aussi bien vis-à-vis de leurs pairs que des autres lecteurs. La dédicace est une trace indélébile de cette récalcitrance, référence ambiguë, instrument de dispersion dans les collections des recueils, et marque du refus de ne référer qu'à un seul espace, puisqu'elles mettent en évidence des réseaux autour desquelles gravitent quelques figures isolées (des intimes au milieu de confrères, des femmes au milieu de la foule masculine, des maîtres au milieu de jeunes contemporains inconnus, des étrangers au milieu d'une constellation française). Elles montrent aussi une forme de résistance à l'unité de plus en plus prégnante du *texte*, résistance d'abord parce qu'elle est une trace de discours qui se distingue du discours narratif, mais également parce qu'elle est un discours tronqué, presque jamais accompagné d'une épître qui le motiverait et montrerait un instant les contours du dédicateur.

Cette récalcitrance se trouve dans certains écrits théoriques produits par nos auteurs. Maupassant l'exprime dans une chronique de 1882 publiée dans *Le Gaulois* : « en principe, je déclare à mon aimable confrère que je crois tous les principes littéraires inutiles ». La définition qu'il propose plus loin de l'art est une tautologie : « L'art, c'est l'art, et je n'en sais pas plus »⁴²³. Plus tard, dans l'unique préface qu'il écrira, celle de *Pierre et Jean*, il précise sa pensée en reprochant aux critiques contemporains de juger de la valeur d'un livre selon des principes spécifiques, et de manquer ainsi de souplesse :

Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable, de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur conception personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une manière nouvelle. Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être

⁴²³ Guy DE MAUPASSANT, « Question littéraire », in *Le Gaulois*, 15e année, 2e série, N°917, p.1

qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artistique de l'objet d'art qu'on lui soumet. Sa compréhension, ouverte à tout, doit absorber assez complètement sa personnalité pour qu'il puisse découvrir et vanter les livres même qu'il n'aime pas comme homme et qu'il doit comprendre comme juge.⁴²⁴

Maupassant emploie régulièrement, dans ses écrits théoriques, le terme de « *tempérament* », et insiste sur la variété immense des êtres, qui empêche l'élaboration de règles universelles concernant l'art. Nous retrouvons ce que Sainte-Croix dessine le plus précisément parmi tous nos auteurs dans ses *Cent contes secs* : la foule des dédicataires reflète la variété humaine, aussi bien des écrivains que des lecteurs, et la nécessité de l'art de ne pas être enfermé par le carcan d'un seul tempérament. Un critique selon Maupassant doit donc lutter contre ses préférences personnelles, pour apprécier et juger une création aliène et nouvelle, il doit se montrer récalcitrant face à ses propres tendances d'« *homme* ». Si l'on considère la liste des dédicataires du recueil « Miss Harriet », on remarque la variété des tempéraments artistiques qui y sont représentés : Harry Alis, fondateur de *La Revue moderne et naturaliste*, José-Maria de Heredia et Léon Dierx, étroitement associés aux parnassiens, Achille Bénéville et Guillemet, peintres, Maurice Leloir, illustrateur, George Pouchet, professeur d'anatomie. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que le lien entre le thème diégétique et la personnalité du dédicataire n'est jamais évidente, ce qui laisse à penser que peut-être Maupassant associe à des personnalités dont le tempérament public semblerait les orienter vers un certain type de récit des textes qui ne seraient *a priori* pas faits pour eux.

Maupassant fait cependant une différence entre deux types de récepteurs de l'œuvre d'art : le lecteur, et le critique. Le lecteur consomme une œuvre selon ses goûts, n'aime une œuvre que si elle correspond à son propre tempérament, alors que le critique devrait toujours donner sa place à un tempérament différent du sien et ne pas juger une œuvre selon ses propres goûts : « *Le lecteur, qui cherche uniquement dans un livre à satisfaire la tendance naturelle de son esprit, demande à l'écrivain de répondre à son goût prédominant, et il qualifie invariablement de remarquable ou de bien écrit, l'ouvrage ou le passage qui plaît à son imagination idéaliste, gaie, grivoise, triste, rêveuse ou positive* »⁴²⁵. On peut se demander qui sont censés représenter ses dédicataires : des lecteurs, ou des critiques ? Et l'on peut

⁴²⁴ Guy DE MAUPASSANT, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, 1888, pp.v-vi

⁴²⁵ *Ibid.*, pp.vi-vii

s'interroger sur la dichotomie que dessine Maupassant : ne rêve-t-il pas d'un lecteur qui soit semblable aux critiques ? C'est une hypothèse possible, car si la lettre ouverte de 1882 s'adresse indirectement à un critique sous les yeux du lecteur de périodique, la préface de *Pierre et Jean* est adressée au lecteur modèle. Peut-être même Maupassant laisse-t-il entendre qu'en chaque lecteur devrait se disputer les deux figures, une dualité qu'indique aussi la présence du dédicataire au seuil de chaque texte de ses trois recueils : pour tout lecteur, le dédicataire est cet autre, aussi lecteur, et pour un contemporain un autre reconnu clairement comme membre d'une élite intellectuelle, suggérant ainsi à ce lecteur anonyme qu'il ne doit pas chercher dans le texte seulement ce qui convient à son goût personnel.

La récalcitrance absolue de Maupassant est de ne pas vouloir être défini par comparaison aux autres, puisqu'il prône un principe absolu qu'il martèle à coups de figures de répétition, celui de l'originalité. On sait sa hantise d'être comparé à Flaubert. La figure de Zola est également lourde et surplombante lors de ses débuts. De même, il montrera un certain refus d'être comparé à Huysmans, en ne lui dédiant pas le texte qui ressemble le plus à l'un des siens. Les nombreuses dédicaces de ses recueils permettent justement d'éviter la comparaison. Si un seul dédicataire peut sembler montrer une forme d'allégeance, comme celle de Baudelaire à Gautier semblait *a priori* le faire tout en montrant subtilement une différence, elle appelle néanmoins nécessairement à la comparaison. Mais être comparé à une foule de figures diverses revient à n'être comparé à personne, et à empêcher les filiations que les critiques pourraient être tentés de tisser.

En réponse à Maupassant, Anatole France se montre à son tour récalcitrant. Il refuse la dichotomie proposée entre l'élan naturel du lecteur et l'imperturbable neutralité du critique : « Laissez la [la critique] donc libre, puisqu'elle est innocente. Elle a quelque droit, ce semble, aux franchises que vous lui refusez si fièrement, quand vous les accordez avec une juste libéralité aux œuvres dites, originales. N'est-elle point fille de l'imagination comme elles ? N'est-elle pas, à sa manière, une œuvre d'art ? »⁴²⁶. Et le voilà de comparer *Pierre et Jean* aux romans naturalistes, en jugeant d'ailleurs que ce roman n'en est pas un : « Maintenant, M. Guy de Maupassant me permettra-t-il de dire, sans suivre les règles qu'il a posées, que son nouveau roman *Pierre et Jean*, est fort remarquable et décèle un bien vigoureux talent ? Ce

⁴²⁶ Anatole FRANCE, « La Vie littéraire : M. Guy de Maupassant, critique et romancier (*Pierre et Jean*) », in *Le Temps*, 28e année, N°9757, 15 janvier 1888, p. 2

n'est pas un pur roman naturaliste »⁴²⁷. Anatole France ne propose pas davantage une théorie de la critique littéraire que Maupassant n'en propose une de l'art : France refuse d'être considéré comme un critique au sens strict du terme. Il juge l'œuvre de Maupassant en s'appuyant à la fois sur son originalité (et en suivant donc les préceptes de Maupassant), c'est-à-dire son refus d'obéir aux préceptes naturalistes et en utilisant l'imagination davantage que l'observation, mais également en enfreignant les règles édictées par son confrère, puisqu'il en appelle aux sentiments des lecteurs à qui est destinée cette critique : il veut susciter la curiosité, l'émotion face aux destins des personnages.

La résistance (on pourrait dire récalcitrance) de certains textes les rend parfois particulièrement hermétiques, puisqu'ils en viennent à annuler leur propre programme, et à décourager les lecteurs que le discours narratif paraît conditionner. Penchons-nous en particulier sur un texte de Villiers, dédié à Henri Lavedan, qui s'intitule « Un singulier chelem ! ». Si l'on reprend les termes de Genette, on remarque dans ce texte un phénomène d'intertextualité, certains éléments du récit renvoyant à une autre nouvelle « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » de Barbey d'Aurevilly. Le nom du personnage de Villiers (la duchesse de Kerléanor) évoque celui de Barbey d'Aurevilly (M. Marmor de Karkoël). La partie de whist est un autre élément qui laisse à penser que Villiers écrit un texte sur le modèle de l'auteur des *Diaboliques*. La référence implique un certain type de destinataires (encore une fois, plusieurs destinataires sont programmés par le texte) qui, lecteurs de Barbey d'Aurevilly, comprendraient la référence intertextuelle. En règle générale, on peut considérer qu'une référence intertextuelle implicite programme également un autre type de destinataires, ignorant de la référence, acquérant ainsi une certaine autonomie herméneutique. C'est le cas par exemple de « Lui ? » de Maupassant, qui peut être lu sans avoir nécessairement conscience du texte « À vau-l'eau » de Huysmans. L'intertextualité, évidente pour un certain lectorat contemporain, si l'on considère la renommée de Barbey d'Aurevilly à la parution du texte de Villiers, n'est cependant pas seulement celle que nous avons décrite. En effet, Villiers fait aussi référence à un autre texte, beaucoup plus obscur, publié en 1882 dans le recueil *Joyeuses nouvelles* par sa maîtresse de l'époque, Marie-Émilie de Quivogne sous le nom de plume Marc de Montifaud : « La Manière de s'en servir ». Dans ce texte, les dessous des cartes sont explicitement révélés : « *La marquise de Senecterre, qui tenait ses cartes à la hauteur de la bougie, remarqua avec stupéfaction que son jeu lui présentait, entre les piques*

⁴²⁷ *Id.*

et les trèfles, des figurines nues dont les poses et les gestes lascifs ne présentaient, eux, aucune ambigüité »⁴²⁸. Le jeu intertextuel chez Villiers est complexe : les « dessous de cartes » chez Barbey d'Aurevilly sont une métaphore des masques et des secrets des personnages, et lors des fameuses parties de whist les cartes ne sont jamais retournées pour révéler des dessins cachés. Chez Marc de Montifaud comme chez Villiers, la métaphore disparaît. Cependant, Villiers reprend à Barbey d'Aurevilly le discours métatextuel vers lequel tend le symbole des dessous de cartes, énoncé par un des personnages lui-même à la fin du récit du « Dessous de cartes d'une partie de whist » :

— Quel aimable dessous de cartes ont vos parties de whist ! — dit la baronne de Saint-Albin, joueuse comme une vieille ambassadrice. — C'est très vrai ce que vous disiez. À moitié montré il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes et qu'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu.⁴²⁹

Le récit du conteur est d'autant plus apprécié par les destinataires diégétiques qu'il est incomplet, et n'offre pas aux lecteurs de réponse aux destins tragiques des personnages. Les indices sont semés mais leur interprétation est laissée à la liberté du narrataire. Chez Villiers, même silence, car on ne sait ce qui est caché derrière les cartes : « *Mais les trois visages vivants, au surgir de ce qu'ils entrevoyaient dans la transparence des cartes, semblaient médusés par une stupeur complexe* »⁴³⁰. Face à la réprobation des trois personnages, et en particulier celle de l'abbé, on peut imaginer ce que cache les cartes, mais c'est surtout en connaissance du texte de de Montifaud que la possibilité qu'il s'agisse d'images pornographiques affleure. En évidant le texte de toute la symbolique présente chez Barbey d'Aurevilly, où le jeu de whist n'est qu'un prétexte au récit d'une passion fatale, et en supprimant la révélation du texte de Montifaud, Villiers pousse à l'extrême le silence du texte, au point qu'il ne reste de ce récit que la description d'une partie de whist dont la résolution (les cartes sont jetées au feu) n'est pas expliquée aux lecteurs. Comble d'obscurité, le texte n'est dédié ni à Barbey d'Aurevilly, ni à Marc de Montifaud, mais à Henri Lavedan. La dédicace n'offre donc pas davantage de clefs au lecteur. La narration enjoint le narrataire

⁴²⁸ Marc DE MONTIFAUD, « La Manière de s'en servir », in *Joyeuses nouvelles*, t. III, Paris, Librairie B. Simon et Cie, 1890-1891, p.576

⁴²⁹ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », in *Les Diaboliques*, op. cit., p.224

⁴³⁰ Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, « Un singulier chelem ! », in *Histoires insolites*, op. cit., p.38

avide de sens à ne pas se satisfaire seulement de la frustration finale qu'offre le texte, à trouver peut-être la référence à Barbey d'Aurevilly, à comprendre qu'il lui faut chercher une portée symbolique, et la satire subtile des trois personnages eux-mêmes, puisque leur silence pudique, allié au silence du texte, fait d'eux des êtres absurdes détruisant le seul vestige de vie qui les anime encore en découvrant que le jeu de cartes cache des dessins que leur austérité (la maison de la duchesse est à « *l'abri de toutes approches des « idées modernes »* »⁴³¹) les amène à repousser. En mettant au feu la seule chose qui tire ses trois personnages de la solitude, et donc de l'obscurité, Villiers les assassine en effet du même coup.

C'est une résistance qu'on trouve chez beaucoup de nos auteurs. Jules Renard propose un texte, « Qu'est-ce que c'est ? », extrait du recueil *Coquecigrues* de 1893, où il s'amuse à décrire une scène que les spectateurs diégétiques ne comprennent pas, et dont il laisse volontairement obscure l'interprétation : « *Oui, qu'est-ce qu'il y a ? Les passants s'arrêtent. Ils ne comprennent d'ordinaire que les choses qui veulent dire quelque chose, et ne savent plus s'ils doivent rire ou avoir mal* »⁴³². La scène, un domestique malmenant son vieillard de maître, peut laisser plus d'un lecteur perplexe. La récalcitrance du texte à se montrer signifiant peut ainsi transformer la lecture en une impasse, une impasse que symbolise l'hermétisme intrinsèque aux dédicaces. La tentation du silence, pour reprendre la notion de « silence du texte » que développe Jean de Palacio dans un de ses ouvrages sur la Décadence, menace beaucoup des récits : le silence du paysan est montré comme une tentation constante chez le conteur mirbalien, le silence encore est une des conclusions d'un texte de Régnier « La Coupe inattendue » (« *Les paroles sont vaines ; je me tais ; adieu.* »⁴³³), et son personnage, tout comme Anatole France ailleurs refuse de se définir comme critique sans dire pour autant ce qu'il est, se dit par négation (« *Assieds-toi un instant sur sa margelle de pierre et pense aux Nymphes qui l'habitèrent. Ne crois pas que j'en sois une et sache ce que j'ai été* »⁴³⁴). Chez Renard, le malaise de l'adresse, malaise dont la résolution est peut-être de se taire, est exprimée en particulier par le fameux « Coureur de filles » à la fin du récit : « *Alors je ne sais plus quoi dire moi !* ». Ce silence est aussi présent dans la dédicace, par

⁴³¹ *Ibid.*, p.33

⁴³² Jules RENARD, « Qu'est-ce que c'est ? », in *Coquecigrues*, *op. cit.*, p.27

⁴³³ Henri DE RÉGNIER, « La Coupe inattendue », in *La Canne de Jaspe*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1897, p.312

⁴³⁴ *Ibid.*, p.308

l'effacement de l'épître, qui chez Balzac et chez Sand explicitait encore l'adresse dédicatoire. Il faudrait imaginer des points de suspension à la fin des dédicaces de notre corpus, puisque nos auteurs ne disent ni ce qu'ils font (s'ils offrent, moquent, conseillent ou remercient), ni exactement à qui ils s'adressent derrière le masque du nom, ni enfin pourquoi ils le font.

Cependant, cette récalcitrance des locuteurs paratextuels et textuels est alliée à une liberté qui, comme le rappelle Anatole France indirectement à Maupassant, peut être celle du critique, mais aussi celle du lecteur. C'est également la thèse de Jean de Palacio, lorsqu'il analyse un recueil de Maurice Dancourt dont un chapitre entier est composé de pages blanches :

Non seulement les pages blanches font partie intégrante du livre, mais elles ont un statut bien précis : en soulignant l'inachèvement du volume, donner la parole et le dernier mot au lecteur, ouvrir le livre au lecteur pour une continuation éventuelle, mettre fin au monopole de l'auteur et à son droit de vie ou de mort sur son propre ouvrage.⁴³⁵

Les silences laissés par les textes aménagent des espaces que le lecteur a la liberté de remplir, et les dédicaces apparaissent comme autant de guides qu'il peut choisir ou non de suivre. Si l'on revient encore à la notion de dispersion, que la multiplication des noms en tête de chaque texte provoque, on peut s'interroger sur ce qu'elle pourrait indiquer. La résistance à une certaine conception de la machine textuelle comme forme fixe, dont Villiers transpose certains aspects dans sa machine à gloire (la duplication artificielle qu'elle permet, l'impersonnalité et la déshumanisation qu'elle engendre), d'autant plus fixe que les recueils de nouvelles s'impriment à la pelle et que dans notre corpus on retrouve les mêmes organisations, qu'il s'agisse des différents espaces paratextuels ou des textes eux-mêmes, est d'abord une résistance à la rigidité des collections. Il existe une uniformité dans la désignation des dédicataires (et donc une certaine forme, presque figée, du paratexte dédicatoire), alors même que l'individualité des noms, comme nous l'avons déjà évoqué, tend à briser l'unité du recueil. Si cette brisure évoque leur génétique (production journalistique souvent éparpillée), leur forme canonique, leur placement immuable sous le titre et avant le texte, et surtout leur systématisation (s'il arrive que certains textes ne soient pas dédiés, la majorité, dans chacun des recueils, le sont) rappellent que l'édition des textes en collection leur permet d'acquérir

⁴³⁵ Jean DE PALACIO, *Le Silence du texte : poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Éditions Peeters, 2003, p.154

une forme nouvelle, d'autant plus nouvelle que souvent les dédicaces n'étaient pas présentes dans les matrices des périodiques. En s'interrogeant sur l'unité dans les recueils de Maupassant, Emmanuèle Grandadam fait un constat intéressant :

Le caractère éclaté du livre est loin d'être un critère suffisant pour prouver que les recueils n'obéissent à aucun principe de construction. À la composition baroque de l'ouvrage où l'hétéroclite est un choix, s'ajoutent de multiples effets d'organisations locales et partielles, soit en réseau, soit par les enchaînements de texte à texte : la connivence qu'entretiennent quelques textes entre eux est le signe du pouvoir du livre.⁴³⁶

Les dédicaces participent à ce que Grandadam appelle une « *composition baroque* », en appuyant le caractère hétéroclite des textes, qui ne peuvent être dédiés tous à une seule et même personne, et en dessinant pourtant des réseaux qui, surtout pour les lecteurs contemporains inscrits dans la communauté discursive qui réunit également dédicateurs et dédicataires, indiquent de possibles liens entre les textes, comme autant de dialogues entre des individualités diverses. Dans les pages des journaux, des dialogues entre dédicataires ne cessent de s'entremêler, par échanges entre les pages ou par représentations : un exemple parmi tant d'autres est celui d'un article du *Figaro* du 31 octobre 1881 qui reprend (encore des échos) un article de Houssaye paru quelques jours auparavant dans *Le Journal des débats politiques et littéraires*, où José-Maria de Heredia, Catulle Mendès et Léon Dierx (trois dédicataires du recueil « Miss Harriet » qui paraît trois ans après l'article), tous les trois publiés au *Parnasse contemporain* d'Alphonse Lemerre, sont décrits comme membres du salon de Leconte de Lisle : « *Il y a tout juste quinze ans - en 1866 - un groupe de jeunes poètes se réunissaient chaque samedi chez M. Leconte de Lisle [...]. Les plus assidus au cénacle étaient Catulle Mendès [...], José Maria de Hérédia, le Cellini du sonnet [...] Léon Dierx* »⁴³⁷. Ces réseaux de personnalités, hétéroclites à l'image des textes du recueil, les relie tout en les distinguant, comme autant de voix au sein d'une république des lettres à la Maupassant, où les connivences entre individualités (les poètes se mêlent aux peintres et aux romanciers) n'annulent pourtant pas l'irréductible originalité de chaque texte. Et ces dialogues

⁴³⁶ Emmanuèle GRANDADAM, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2007, p.89

⁴³⁷ Henry HOUSSAYE, « Variétés : François Coppée », in *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 octobre 1881, p.3, repris par Adolphe RACOT, dans la rubrique « Paris au jour le jour », in *Le Figaro*, 27e année, N°304, 31 octobre 1881, p.3

entre dédicataires (dans le cas des salons par exemple, le public est amené à imaginer des discussions littéraires, intellectuelles, philosophiques) est justement un discours silencieux pour le lecteur qui leur permet de prendre part à leur tour à ces conversations, en cherchant dans les textes les échos, les dissonances, en pouvant choisir aussi de ne se consacrer qu'à un seul texte au détriment des autres et de l'apprécier dans sa solitude comme chaque figure de dédicataire est seule sur sa page, mais surtout en appliquant une méthode de lecture qui ne serait pas uniquement guidée par l'uniformité de l'objet-livre, mais qui se montrerait au contraire récalcitrante, relisant un texte que son « *tempérament* » lui fait préférer, marquant un temps d'arrêt entre chaque texte plutôt que de les lire d'un trait de manière linéaire, déconstruisant même peut-être l'ordre du recueil, tout en considérant aussi que le choix de l'auteur de les arranger ainsi n'est pas gratuit.

La difficile communication entre les êtres est d'ailleurs l'un des thèmes centraux du premier récit du recueil *Miss Harriet*, le choc des tempéraments malgré la connivence : Chenal et Miss Harriet se comprennent sans se comprendre. De même, la lecture de ce texte, et de tous les autres du recueil, n'est pas fondée sur une connivence facile entre narrateur et narrataire, appelle à la récalcitance face aux silences qui pourtant donnent au lecteur une liberté inattendue, celle d'élaborer des hypothèses de la même manière que le fait Chenal lorsqu'il veille Miss Harriet : « *Car pourquoi se cachait-elle ainsi, fuyait-elle les autres ? Pourquoi aimait-elle d'une tendresse si passionnée toutes les choses et tous les êtres vivants qui ne sont point les hommes ?* ».⁴³⁸ Ces questions de l'énonciateur diégétique Chenal ne trouvent pas de réponses parmi les destinataires diégétiques de la calèche, pas plus que de la part du personnage de Miss Harriet qui serait le plus à même d'y répondre, puisqu'elle ne peut plus parler. Chenal en élabore donc lui-même dans le paragraphe qui suit : « *Et je comprenais qu'elle crût à Dieu, celle-là, et qu'elle eût espéré ailleurs la compensation de sa misère* ». Pourtant, la suite voit un nouveau silence : « *Les heures passaient dans ce tête-à-tête sinistre et silencieux* »⁴³⁹. Cette phrase saisissante est peut-être aussi une description possible de l'acte de lecture tel que le conçoit Maupassant, une menace sous-jacente à toute entreprise d'interprétation du discours littéraire, d'autant plus vraie pour un lecteur qui survit à l'auteur.

Enfin, il reste encore une preuve que les dédicaces ne cessent de semer des indices : ce texte sur la menace du silence et l'équilibre précaire qu'expérimente tout lecteur qui

⁴³⁸ Guy DE MAUPASSANT, « Miss Harriet », in *Contes de nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p.894

⁴³⁹ *Id.*

chercherait à le combler est auréolée d'une dédicace ombragée par un silence, la seule qui contienne des points de suspension. On pourrait d'ailleurs penser, si l'on considère la présence importante des peintres parmi les dédicataires de ce recueil (Guillemet, Leloir et Bénouville), que ce récit aurait logiquement dû être dédié à l'un d'eux, car le thème de la peinture leur aurait correspondu davantage que celui des trois nouvelles qui leur sont offertes. Nous risquerons deux hypothèses : (1) Maupassant ne dédie volontairement pas le texte à un peintre, mais à une femme, pour accentuer encore l'importance du personnage de Miss Harriet et orienter l'attention sur elle davantage que sur le peintre Chenal. (2) Puisque dans le récit cet amour manqué est initié par un discours de peintre à une femme que soudain l'on considère comme « *un bon camarade* », discours qui n'aurait peut-être pas dû lui être adressé, de même Maupassant n'adresse pas ce texte à un bon camarade, qui aurait une connivence particulière avec les considérations artistiques développées par Chenal, mais à une autre femme. Ainsi, peut-être même chaque texte du recueil est-il dédié à une personne à qui il ne correspond pas tout à fait, montrant que toute communication est un acte difficile, un choc produit par des silences, des incongruités, mais aussi par une liberté illicite, celle d'un peintre qui s'oublie et s'autorise soudain à parler peinture à une vieille fille, celle d'une vieille fille qui s'autorise soudain à aimer un jeune homme, et celle du lecteur à tenter de compléter un texte qu'il n'a pas écrit.

Il reste une tentation, intrinsèque à la plupart de nos textes, et dont certains auteurs semblent indiquer l'existence : celle du refus, et de l'abandon. D'une certaine manière, Léon Chenal se refuse à Miss Harriet, et de la même manière l'une des libertés possibles de l'acte de lecture serait de se détourner du texte, ou de ne pas s'aventurer dans certains de ses espaces. En associant une figure de dédicataire à un texte dont l'essentiel de l'énonciation est pris en charge par un homme peintre, en offrant un autre texte à un peintre, Maupassant semble tenter par sa composition de lutter contre « *la tendance naturelle* » de son lecteur, qui se voyant offert un texte qu'il n'aurait pas choisi lui-même pourrait le refuser, si on ne lui indique pas qu'il est pour lui (la dédicace mime cette offrande, qui demande aussi implicitement à chaque dédicataire de faire confiance au dédicateur). La récalcitrance ultime est en effet de refermer le livre, ou de ne pas suivre les guides qu'il place à son seuil comme devant une maison inconnue, ou comme des porte-parole devant un spectacle de rue dont la fonction est d'arrêter le passant.

La menace d'une sélection est aussi possible : tout recueil contient la possibilité implicite que les textes lus soient sélectionnés par le lecteur, et que d'autres soient délaissés. Jules Renard par exemple ne cesse de faire des pieds de nez, ses guides au seuil de ses textes d'adresser au lecteur des sourires pincés, comme pour les défier d'abandonner leur lecture : dans les « Petites bruyères », les premiers textes sur les femmes sont une manière de défier toute lectrice de continuer à lire. Les piques destinées à ses confrères appellent presque les critiques à se saisir des armes que le texte lui-même leur offre pour l'incendier. On remarque d'autre part que la liberté du lecteur est souvent manipulée, biaisée : le locuteur chez Renard prétend d'abord vouloir plaire aux femmes, et les flatter en leur consacrant la prime place de ses « bruyères ». Régnier s'adresse à ses lecteurs au début de son recueil et justifie le choix de le lire en insistant sur la possibilité de sélectionner parmi des éléments qui ennuiet quelques fragments d'intérêt :

Les aventures baroques ou singulières où il figure le représentent assez bien, à mi-corps en son demi-secret, et si les événements qu'elles rapportent ne réussissent pas à te distraire, sans doute ne resteras-tu pas insensible aux charmes de la tendre Hertulie et ne rebuieras-tu point le discours du vieil Hermocrate ; mais après tout, quand bien même le sixième mariage de Barbe-Bleue ou le Chevalier qui dort dans la neige ne te divertiraient que médiocrement, encore pourrais-tu, au moins, aimer les paysages que hantent ces ombres furtives et graves, les maisons qu'elles habitent, les objets que soupèsent leurs mains ténébreuses.⁴⁴⁰

Bloy utilise même le chantage : dans « Le Vieux de la maison », le narrateur suggère qu'un lecteur qui préférerait des lectures plus plaisantes, telles que celles de Bourget ou Eugène Sue, et délaisserait ainsi ses textes, serait un criminel en puissance au même titre que ses personnages. Autant de stratégies subtiles qui montrent le paradoxe même de la notion de récalcitrance, effort de résistance que peuvent finalement ronger le doute, le découragement, et un silence vide de toute intention et de toute signification. Dans *L'Ève future*, Villiers exprime d'ailleurs toute la variété des silences et des bruits, en regrettant que le Phonographe, autre machine, ne puisse les saisir :

Ainsi, j'eusse blâmé, par exemple, le Phonographe de son impuissance à reproduire, en tant que *bruits*, le bruit... de la Chute de l'Empire romain... les bruits qui courent... les silences *éloquents*... et, en fait de

⁴⁴⁰ Henri DE RÉGNIER, *La Canne de jaspe*, op. cit., p.5

voix, de ce qu'il ne peut cliquer ni la voix ni la conscience ?... ni la voix – du sang ?... ni tous ces mots merveilleux qu'on *prête* aux grands hommes... ni le *Chant du Cygne*... ni les *sous-entendus*...⁴⁴¹

⁴⁴¹ Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, Paris, M. De Bruhnoff, 1886, p.8

CONCLUSION

La période que nous avons étudiée est relativement restreinte. On peut remarquer chez Maupassant par exemple qu'à partir du recueil *Yvette*, publié la même année que *Les Soeurs Rondoli* en 1884, la pratique de la dédicace cesse brusquement. Si l'on regarde le parcours d'Anatole France, on constate qu'après *L'Étui de nacre* en 1892 il publie deux autres recueils de nouvelles (*Les Contes de Jacques Tournebroche* en 1908 et *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux* en 1909), dont aucune n'est dédicacée. Il en est de même pour Octave Mirbeau : aucune autre nouvelle publiée dans les journaux ou en recueils posthumes après les *Lettres de ma chaumière* ne comporte de dédicaces (ni dans *La Pipe de cidre*, rassemblant en 1918 des nouvelles publiées dans le *Gil Blas* et *Le Gaulois* où il n'y avait pas non plus de dédicace, ni dans *Les Souvenirs d'un pauvre diable*). Nous avons déjà évoqué le cas de Bloy, qui ne pratique la dédicace de récits courts que dans un recueil. Il nous faut constater deux phénomènes parallèles liés à cette disparition : la fin du sacre du récit court comme pratique systématique chez les écrivains français d'une part à l'orée du XXe siècle, et la mutation du statut de l'écrivain-journaliste.

On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la disparition de ces pratiques très spécifiques de la dédicace que nous avons exposées correspond à un délitement de la communauté discursive dans laquelle ces pratiques se sont inscrites. En effet, cette communauté discursive dépend, comme nous l'avons montré, de plusieurs réseaux de sociabilité qui se modifient profondément à la fin du siècle : les sociabilités journalistiques et les sociabilités des salons, principalement. Il serait erroné de prétendre que les salons mondains et les salons d'écrivains disparaissent subitement dans un nuage de fumée dès que sonne l'année 1900. Il est cependant évident que plusieurs événements tendent à les redéfinir en profondeur. (1) Les décès de figures littéraires majeures marquent la fin de plusieurs salons littéraires d'envergure, tels que celui de Mallarmé en 1898, celui de Zola en 1902, et de José-Maria de Heredia en 1905. (2) Le cabaret du Chat noir, avec son journal, disparaît en 1898, une fin

pleurée par Alphonse Allais dans un article dédié à la veuve de Rodolphe Salis (cette dédicace est d'ailleurs signifiante, puisque si la revue du *Chat noir* foisonnait de dédicaces au mari, le nom de la femme comme dédicataire apparaît lorsque meurt son époux) :

[...] Le Chat Noir est mort !

Fermé, le cabaret ! Anéanti, le théâtre ! Évanouies, les ombres chinoises ! Disséminées, les poètes et les chansonniers ! Aboli, le journal !

C'est quelque chose de beaucoup d'entre nous qui s'en va, et quand j'ai appris la vente d'aujourd'hui des derniers tableaux, dessins et autres bibelots d'art qui vont s'éparpiller « aux quatre vents, Seigneur, des enchères publiques », quelque chose comme une larme a trembloté sur mes vieux cils.⁴⁴²

(3) L'affaire Dreyfus impacte profondément la géographie des périodiques et des salons mondains et politise les références à ces sociabilités, qui vont parfois même jusqu'à disparaître comme l'évoque Daniel Halévy, neveu de Geneviève Straus : « *L'harmonie du salon du boulevard Haussmann fut brisée d'un coup. Le salon disparut à jamais, tant matériellement que spirituellement. [...] Ce dut être vers 1898-1899 : naufrage sur tous les plans* »⁴⁴³. (4) L'implication de Zola dans l'affaire Dreyfus, notamment par son article dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898, modifie le lien des écrivains avec l'espace médiatique, et de fait le sens des références que l'énonciation littéraire peut choisir ou non de faire aux sociabilités de la presse. La politisation autour de l'Affaire des filiations, qu'il s'agisse des filiations journalistiques, des filiations mondaines ou des filiations littéraires, redéfinit les liens publiquement exhibés entre les écrivains, que ces liens soient montrés par une proximité de noms au sein d'une page de journal, au sein d'une liste de signataires des pétitions que publie *L'Aurore* à la suite de « J'Accuse », où au sein des œuvres littéraires elle-mêmes. L'espace de la dédicace, nous semble-t-il, ne peut avoir échappé à ce bouleversement référentiel. Il suffit pour s'en convaincre de considérer parallèlement la dédicace de Jules Renard à Maurice Barrès dans « Le Gardien du square » en 1891 et sa déclaration pleine de colère dans son *Journal* le 23 février 1898 :

Zola est condamné à un an de prison et mille francs d'amende.

Et, moi, je déclare :

Que je suis écoeuré à plein coeur, à coeur débordant, par la condamnation d'Émile Zola ;

⁴⁴² Alphonse ALLAIS, « Finis le Chat Noir! », in *Le Journal*, 7^{ème} année, N°2058, 17 mai 1898, p.1

⁴⁴³ cité par Henri LOYRETTE in *Entre le théâtre et l'histoire. La famille Halévy, 1760-1960*, Paris, Fayard / Réunion des Musées nationaux, 1996, p.126

Que je n'écrirai plus jamais une ligne à *L'Écho de Paris* ;

Que M. Fernand Xau est, physiquement, un des plus petits hommes que je connaisse, mais que, à force de platitude dans ses déclarations à ses abonnés, il arrive à me paraître encore plus petit ;

Qu'ironiste par métier je deviens tout à coup sérieux pour cracher à la face de notre vieux pantin national, M. Henri Rochefort ;

Que le professeur d'énergie Maurice Barrès n'est qu'un Rochefort de plus de littérature et de moindre aplomb, et qu'il fera tant que les électeurs ne voudront plus de lui pour conseiller municipal enfariné [...]⁴⁴⁴

Qu'en est-il alors de la nouvelle génération littéraire qui succède à nos écrivains, de leur rapport au récit court et de leur pratique de la dédicace ? Qu'en est-il par exemple de Proust, des auteurs de la NRF tels que Gide et Valéry, des surréalistes tels que Breton ? Il serait artificiel d'extraire totalement ces auteurs des sociabilités dans lesquels s'inscrivaient les auteurs de notre corpus. Gide et Valéry ont notamment fréquenté Mallarmé, ainsi que les sociabilités liées à *La Plume* et au *Mercure de France*. Marcel Proust publie aussi bien dans des revues (*La Revue blanche*, *Le Banquet*) que dans des quotidiens, tels que *Le Gaulois* et *La Presse*. Dans le cas de Proust, on remarque une dichotomie entre sa production de presse, où l'on compte essentiellement des chroniques et des critiques, et ses premiers écrits littéraires : les textes de son recueil *Les Plaisirs et les jours* sont publiés pour la première fois chez Calmann-Lévy, et non pas entre les pages des journaux. De même, il n'existera pas de publication dans la presse des tomes de *La Recherche*. Si l'on peut considérer la première œuvre publiée de Proust comme relativement proche des recueils de récits courts de nos auteurs, sa pratique de la dédicace ne ressemble pas à la leur : elle reprend les traits de l'épître dédicatoire, et marque un refus de choisir un dédicataire parmi le champ littéraire contemporain, puisque l'ami Willie Heath (d'ailleurs désigné comme « *ami* ») est mort et choisi en partie pour cela :

Que l'ami véritable, le Maître illustre et bien-aimé qui leur ont ajouté, l'un la poésie de sa musique, l'autre la musique de son incomparable poésie, que M. Darlu aussi, le grand philosophe dont la parole inspirée, plus sûre de durer qu'un écrit, a, en moi comme en tant d'autres, engendré la pensée, me pardonnent d'avoir réservé pour vous ce gage dernier d'affection, se souvenant qu'aucun vivant, si grand soit-il ou si cher, ne doit être honoré qu'après un mort.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Jules RENARD, *Journal*, t. II, Paris, Union générale d'éditions, 1984, p.462

⁴⁴⁵ Marcel PROUST, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Calmann Lévy, 1896, pp.ix-x

Dans *La Recherche*, deux dédicaces : celle de *Du côté de chez Swann* à Gaston Calmette, déjà évoquée, et celle du *Côté des Guermantes* à Léon Daudet. Cette dernière évoque curieusement par sa formulation et sa mise en page la dédicace de Baudelaire à Théophile Gautier. La pratique de la dédicace chez Proust, si elle ne disparaît pas, retrouve une forme moins figée, et se fait plus explicite dans sa description du dédicataire et de son lien avec le dédicateur.

Chez Gide, le lien avec la NRF est prégnant, notamment dans ses dédicaces, qui restent nombreuses et montrent des similarités avec les auteurs de notre corpus. S'il pratique peu le récit court, il place au début de presque la moitié de ses romans une dédicace, dont la formulation, si elle est moins figée que chez nos auteurs et s'approche parfois de l'épître dédicatoire, ressemble beaucoup à celles de nos auteurs : *Le Traité du Narcisse* est dédiée à Paul Valéry, *La Tentative amoureuse* à Francis Jammes, *Paludes* à Eugène Rouart, *Le Prométhée mal enchaîné* à Paul Albert Laurens, *Le Retour de l'enfant prodigue* à Arthur Fontaine, *La Symphonie pastorale* à Jean Schlumberger et *Les Faux-monnayeurs* à Roger Martin du Gard. Ces dédicataires sont pour la plupart écrivains, certains étroitement liés à la *Nouvelle Revue Française* (Valéry, Jammes, Fontaine, Schlumberger, Martin du Gard). Cette sociabilité autour de la NRF doit pourtant être distinguée de celles décrites dans notre chapitre 2 : si la revue dans ses débuts peut être considérée comme une héritière du *Mercure de France* ou de *La Revue blanche*, elle prend une ampleur, notamment grâce à la maison d'édition à laquelle est elle liée, que ne connaissent aucune des revues fin de siècle. Les pistes que notre étude des auteurs fin de siècle ouvre pourraient aisément mener à une réflexion bien plus élaborée que celle que nous évoquons brièvement ici sur la pratique de la dédicace chez les auteurs liés à la NRF (Valéry la pratique aussi). En ce qui concerne les surréalistes, la pratique de la dédicace ne disparaît pas non plus, et il faudrait également s'atteler à l'étudier plus attentivement. Il suffit d'ouvrir le recueil *Clair de terre* d'André Breton pour constater une pratique qui ressemble singulièrement à celle de nos auteurs, avec une systématisation de la dédicace de poème et une rigidité de la forme (seulement le nom et le prénom). Il faudrait en effet s'interroger sur l'évolution de la pratique dédicatoire chez les auteurs du début du XXe siècle qui ont pourtant encore, à un niveau plus ou moins grand, le statut d'écrivain-journaliste : pourquoi Colette par exemple ne l'a-t-elle quasiment jamais pratiqué ? Chez les auteurs anglais du début du XXe siècle, certains traits communs avec nos auteurs poussent

également à s'interroger sur leur pratique relativement restreinte de la dédicace. Pourquoi en effet est-elle si peu présente chez les auteurs anglais du Bloomsbury Group tels que Virginia Woolf, Katherine Mansfield ou E.M.Forster, ou les Imagistes tels que Ezra Pound, H.D. et Amy Lowell, qui pratiquent pourtant abondamment entre eux l'écriture de lettres et la collaboration au sein des salons et de la presse, comme le faisaient nos auteurs ?

Alors que les rapports des écrivains à l'espace médiatique évolue, la pratique dédicatoire évolue également, ainsi que la pratique de la forme brève. André Breton lui-même entend signifier d'ailleurs l'arrêt de cette forme qui a connu un âge d'or avec les auteurs de notre corpus : « [...] *il ne me reste aucun loisir pour publier des " nouvelles ", même dans L'Humanité. Je n'ai jamais écrit de nouvelles, n'ayant de temps ni à perdre ni à faire perdre. C'est là selon moi un genre périmé, et l'on sait que j'en juge non selon la mode, mais d'après le sens général de l'interrogation que je subis. Aujourd'hui, pour compter écrire ou désirer lire une " nouvelle " il faut être un bien pauvre diable* »⁴⁴⁶. Il serait d'ailleurs fructueux de se pencher sur le lien potentiel entre le déclin du triomphe de la nouvelle comme genre pratiqué par les auteurs français et le fait que les écrivains s'émancipent progressivement des espaces de la presse. Marie-Ève Thérénty constate une scission progressive au XXe siècle de la littérature avec les formes d'écritures journalistiques, notamment à travers un nouveau rapport au temps :

Cette découverte d'un temps où le périodique rythme de l'inhumain est suivie d'une scission entre la littérature et le journal. La Littérature fonde une nouvelle recherche sur la littérarité du quotidien mais en faisant maintenant largement abstraction du discours journalistique, qui, parallèlement, fonde ses propres codes et pratiques. De plus en plus d'écrivains au XXe siècle choisissent de travailler sur ce quotidien de la quotidienneté, mais, de plus en plus souvent aussi, le modèle du journal paraît obsolète pour refléter des jeux de durée, des temps intérieurs, des réflexions sur le présent. Apparaît la description chez Marcel Proust ou chez James Joyce d'une nouvelle expérience du temps et de la durée.⁴⁴⁷

Les dédicataires que les écrivains de notre corpus mettaient au seuil de leurs textes, êtres profondément amarrés aux espaces mondains, médiatiques et éditoriaux contemporains des dédicateurs, n'apparaissent donc plus si nécessaires à des auteurs qui semblent privilégier

⁴⁴⁶ André BRETON, « Légitime Défense », in *La Révolution surréaliste*, 2ème année, N°8, p.32

⁴⁴⁷ Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op. cit., p.368

d'autres moyens pour se définir et pour éduquer leurs lecteurs (dans les revues, les préfaces, les manifestes, et par la fiction elle-même).

Chez Proust, par exemple, on peut aisément imaginer que les dédicaces auraient pu être plus nombreuses si les derniers tomes avaient été publiés de son vivant, puisque deux des quatre tomes anthumes de *La Recherche* sont dédiés, ce qui laisse à penser qu'il ne rompt pas avec les pratiques que nous avons étudiées. Néanmoins, la première dédicace à Willie Heath, contemporaine des dédicaces de nos auteurs puisqu'elle est publiée en 1896, montre une certaine émancipation vis à vis des pratiques de nos auteurs, dont la grande majorité des dédicataires réels étaient des êtres vivants, contemporains, pairs masculins journalistes et artistes : Willie Heath est un dédicataire défunt, américain de surcroît et mystérieux même pour les lecteurs contemporains, au point que son identité réelle semble n'avoir été éclairci qu'en 2021⁴⁴⁸. Plus tard, au sein de l'espace diégétique même de *La Recherche*, on peut voir se refléter à travers des milliers d'indices les traits de la communauté discursive dans laquelle s'inscrivaient les dédicaces de nos auteurs, et dont font partie les deux seuls dédicataires du roman de Proust, qu'il s'agisse des salons mondains, des milieux journalistiques, des salons d'écrivains ou des sociabilités plus intimes que laissaient deviner leurs correspondances et leurs journaux. Les membres des réseaux dessinés par les dédicaces fin de siècle sont devenus chez Proust des personnages diégétiques, dans une œuvre immense que Guillaume Pinson analyse comme le signe d'une transition (« *Le roman de Proust raconte l'histoire, désormais achevée, de la fictionnalisation de la mondanité.* »⁴⁴⁹), qui est aussi celle d'une certaine pratique de la dédicace.

⁴⁴⁸ voir l'article de Thierry LAGET et Pyra WISE, « Swann, l'hypothèse Willie Heath », site *Proustonomics*, 2021, url : https://proustonomics.com/swann-lhypothese-willie-heath/#footnote_10_11094

⁴⁴⁹ Guillaume PINSON, *Fictions du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2008, p.313

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus premier

- **Léon BLOY**, *Histoires désobligeantes*, Paris, Éditions E. Dentu, 1894
- **Anatole FRANCE**, *Balthazar*, Paris, Calmann-Lévy, 1889
_____ *L'Étui de nacre*, Paris, Calmann-Lévy, 1892
- **Paul HERVIEU**, *Les Yeux verts et les yeux bleus*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886
- **Jean LORRAIN**, *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891
_____ *Buveurs d'âmes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1893
_____ *Sensations et souvenirs*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895
- **René MAIZEROY**, *Les Malchanceux*, Paris, Victor-Havard, 1880
_____ *Petites femmes*, Paris, L. Frinzine et Cie, 1885
_____ *Coups de coeur*, Paris, Victor-Havard, 1889
- **Guy de MAUPASSANT**, *Contes de la bécasse*, Paris, Victor-Havard, 1883
_____ *Miss Harriet*, Paris, Victor-Havard, 1884
_____ *Les Soeurs Rondoli*, Paris, Paul Ollendorff, 1884
- **Octave MIRBEAU**, *Lettres de ma chaumière*, Paris, A. Laurent, 1886
- **Henri de RÉGNIER**, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894

- **Jules RENARD**, *Sourires pincés*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890
 _____ *Coquecigrues*, Paris, Paul Ollendorff, 1893

- **Jules RICARD**, *Histoires fin de siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1890

- **Camille de SAINTE-CROIX**, *Cent contes secs*, Paris, Paul Ollendorff, 1894

- **Rodolphe SALIS**, *Les Contes du Chat noir*, Paris, À la Librairie illustrée, 1888

- **Marcel SCHWOB**, *Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1893

- **Auguste DE VILLIERS DE L'ISLE ADAM**, *Contes cruels*, Paris, Calmann-Lévy, 1883
 _____ *L'Amour suprême*, Paris, M. de Brunhoff, 1886
 _____ *Histoires insolites*, Paris, Librairie Moderne, 1888

2. Corpus second

2.1. Recueils et romans du XVIIe au XIXe siècle

- **Jean AJALBERT**, *Celles qui passent*, Paris, Paul Ollendorff, 1898
- **Jane AUSTEN**, *Emma* [1816], Londres, Penguin Group, 1996
- **Théodore DE BANVILLE**, *Odes funambulesques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874
- **Jules BARBEY D'AUREVILLY**, *Les Diaboliques*, Paris, E. Dentu, 1874
- **Charles BAUDELAIRE**, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857
_____ *Les Paradis artificiels* [1860], in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. IV., Paris, Michel Lévy frères, 1869
- **Honoré DE BALZAC**, *Le Prêtre catholique* [1832-1834], in *La Comédie humaine*, Volume XII, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981
_____ *Mémoires de deux jeunes mariées*, t. I, Paris, Hippolyte Souverain, 1842
_____ *Physiologie du mariage ou Méditations de physiologie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal*, Paris, Levasseur, Urbain Canel, 1830
_____ *Illusions perdues* [1837], in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, éditions Houssiaux, 1874
_____ *Ursule Mirouët*, Paris, Hippolyte Souverain, 1842
- **Nicolas BOILEAU**, *Satires* [1665], Volumes 1 et 2, Paris, Imprimerie générale, 1872
- **Robert DE BONNIÈRES**, *Contes de fée*, Paris, Charavay frères, 1881
- **Charles BUET**, *Histoires à dormir debout*, Bruxelles, J. Albanel, Paris, V. Palmé, 1881

- **Alphonse DAUDET**, *Lettres de mon moulin : impressions et souvenirs*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1869

- **Gustave FLAUBERT**, *Madame Bovary*, Paris, Louis Conard, 1857

- **Jean DE LA FONTAINE**, *Les Fables* [1668], Paris, Bernardin-Béchet, 1874

- **Antoine FURETIÈRE**, *Le Roman bourgeois* [1666], Paris, P. Jannet, 1854, p.328
 _____ *Le Voyage de Mercure* [1653], Paris, chez Louis Billaine, 1662

- **Victor HUGO**, *Odes et ballades* [1828], Paris, Ollendorf, 1912
 _____ *Les Contemplations* [1856], Paris, Nelson, 1911
 _____ *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Librairie internationale, 1879

- **Joris-Karl HUYSMANS**, *À vau-l'eau*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882

- **Camille LEMMONNIER**, *Ceux de la glèbe*, Paris, Albert Savine, 1889

- **Maurice MAC-NAB**, *Poèmes mobiles & monologues*, Paris, Léon Vanier, 1886

- **René MAIZEROY**, *Celles qui osent*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883

- **Stéphane MALLARMÉ**, *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897

- **Guy DE MAUPASSANT**, *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, 1888

- **Marc DE MONTIFAUD**, *Joyeuses nouvelles*, t. III, Paris, Librairie B. Simon et Cie, 1890-1891

- **Marcel PROUST**, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Calmann Lévy, 1896

- **Henri DE RÉGNIER**, *La Canne de Jaspe*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1897

- **Pierre de RONSARD**, *Œuvres complètes IV*, éd. Laumonier, Paris, Droz, 1932
- **George SAND**, *La Petite Fadette* [1849], in *Romans*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 2019
 _____ *Les Maîtres Sonneurs* [1853], in *Romans*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 2019
 _____ *Valvèdre* [1861], Paris, Michel Lévy frères, 1863
 _____ *Jeanne* [1844], in *Œuvres illustrées de George Sand*, volume 3, J.Hetzel, 1853
 _____ *La Mare au diable* [1846], in Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 2019
- **Paul VERLAINE**, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Vanier [Messein], 1905
- **Émile ZOLA**, *La Fortune des Rougon* [1871], Paris, Charpentier, 1879

2.2. Journaux d'écrivain, mémoires et correspondances

- **Honoré DE BALZAC**, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Bouquins, Laffont, 1990
- **Léon BLOY**, *Le Mendiant ingrat (journal de l'auteur 1891-1895)*, Bruxelles, Edmond Deman, 1898
- **Gustave FLAUBERT**, *Correspondance*, t.V, t. VI Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007
 _____ *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884
- **Edmond et Jules DE GONCOURT**, *Journal*, t. I, t. II Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989

- **Jean LORRAIN**, *Poussières de Paris* [1899], Paris, Société d'édition littéraire et artistique, 1902
_____ *Correspondances*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006
- **Octave MIRBEAU**, Lettres publiées in *Cahiers naturalistes*, n° B 64, publiés par la Société littéraire des Amis d'Émile Zola avec le concours des Éditions Grasset-Fasquelle, 1990
- **Henri DE RÉGNIER**, *Nos Rencontres*, Paris, Mercure de France, 1931
- **Jules RENARD**, *Journal*, t. I, II, III, IV, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984
- **George SAND**, *Correspondance*, t. VIII, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2020
- **Pierre-Victor STOCK**, *Memorandum d'un éditeur*, vol. 1, Paris, Stock, 1935
- **Paul VERLAINE**, *Correspondance de Paul Verlaine publiée sur les manuscrits originaux*, t. I, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1983

2.3. Textes critiques et préfaces publiés du XVIIe au XIXe siècle

- **Paul ARÈNE**, « Pour un fait personnel », in *Gil Blas*, 5ème année, N°1489, 16 décembre 1883
- **Charles BAUDELAIRE**, « Théophile Gautier » in *L'Artiste*, 13 mars 1859
_____ « Notes nouvelles sur Alan Poe », in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, de Edgar Allan Poe, traduction de Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884
- **COQUELIN aîné & COQUELIN cadet**, *L'Art de dire le monologue*, Paris, P. Ollendorff, 1884

- **COQUELIN CADET**, Préface de *Poèmes mobiles & monologues* [de Mac-Nab], Paris, Léon Vanier, 1886

- **Alphonse DAUDET**, « Histoire de mes livres : les *Lettres de mon moulin* », in *La Nouvelle Revue*, 5ème année, tome 23, 1er juillet 1883

- **Denis DIDEROT**, *Lettre sur le commerce de la librairie* [1763], in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Hermann, 1976

- _____ *Ceci n'est pas un conte* [1773], in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Garnier Frères, 1875

- **Edmond DE GONCOURT**, Préface aux *Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879

- **Bernard-Adolphe GRANIER DE CASSAGNAC**, « Jacques, par George Sand », in *La Revue de Paris*, 12 octobre 1834

- **Guy DE MAUPASSANT**, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, 1888

- _____ Préface à *Celles qui osent* [de Maizeroy], Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883

- **Octave MIRBEAU**, « Chroniques parisiennes : Auguste Rodin », in *La France*, numéro du 18 février 1885

- **MONTESQUIEU**, « Essais sur les causes qui peuvent affecter les esprits », in *Pensées et fragments inédits*, t. I, Bordeaux, G.Gounouilhou, 1899-1901

- **PARISIS**, « Vie parisienne : Le Grenier de Goncourt », in *Figaro*, 31e année, N°33, 2 février 1885

- **Charles-Augustin SAINTE-BEUVE**, « Poètes et romanciers modernes de la France. XVI. M. De Balzac. *La Recherche de l'absolu* », in *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 4, no. 4, 1834

_____ « George Sand, Valentine » [1832], in *Portraits contemporains*, t. I, (4e éd.), Paris, Michel Levy frères, 1869

_____ « Euphorion ou de l'injure des temps », in *Portraits contemporains et divers* [1855], t. III, Paris, Didier, 1869

- **Jules VALLÈS**, « Tableau de Paris : les cénacles », in *La France*, 2 mars 1883

2.4. Articles de presse essentiels publiés par les auteurs du corpus premier

- **Alphonse ALLAIS**, « Finis le Chat Noir! », in *Le Journal*, 7ème année, N°2058, 17 mai 1898

- **Léon BLOY**, « Une Lettre », in *Mercure de France*, Année 1892, tome VI, 1er octobre

- **Jean LORRAIN**, « Madame Salamandre, étude sur Rachilde », in *Le Courrier français*, 3e année, N°50, 12 décembre 1886

_____ « Madame Ganymède », in *Le Courrier français*, 4ème année, N°25, 19 juin 1887

_____ « Narcissa », in *L'Écho de Paris*, 9e année, N°2933, 30 mai 1892, p.1

- **Guy DE MAUPASSANT**, « Les Soirées de Médan : comment ce livre a été fait », in *Le Gaulois*, 2e année, N°217, 17 avril 1880

_____ « Bataille de livres », in *Le Gaulois*, Année 17, N°468, 28 octobre 1883

- **Octave MIRBEAU**, « Coquelin, Daudet et Cie », in *Les Grimaces*, N°21, 8 décembre 1883

_____ « La Chasse », in *Les Grimaces*, N°6, 25 août 1883

_____ « Théâtre », in *Les Grimaces*, N°22, 15 décembre 1883

_____ « Le Théâtre juif », in *Les Grimaces*, N°16, 3 novembre 1883

_____ « Chroniques parisiennes : Émile Zola et le naturalisme », in *La France*, 11 mars 1885

_____ « Le Paysan », in *Le Gaulois*, 21ème année, N°1849, 21 septembre 1887

_____ « La Province », in *Le Gaulois*, 21ème année, N°1878, 20 octobre 1887

_____ « Le Cas de M. de Goncourt », in *L'Écho de Paris*, 8ème année, N°2493, 17 mars 1891

2.5. Sites internet consultés pour accéder à la presse en ligne :

- **RetroNews** [en ligne], site de la presse de la BNF, 2012, url : <https://www.retronews.fr/>

Sont ainsi à ajouter à cette bibliographie :

- Les articles de Guy de Maupassant publiés dans le *Gil Blas* de 1880 à 1890 et dans *Le Gaulois* de 1880 à 1889.
- Les articles d'Octave Mirbeau publiés dans le *Gil Blas* de 1885 à 1889, dans *La France* de 1884 à 1886 et dans *Les Grimaces* de 1883 à 1884.
- Les articles de René Maizeroy publiés dans le *Gil Blas* et *Le Gaulois* de 1880 à 1896.
- Les articles de Jean Lorrain publiés dans *Le Chat Noir* de 1882 à 1885, dans *Le Courrier français* de 1886 à 1887, dans *L'Écho de Paris* de 1894 à 1897 et dans *Le Journal* de 1897 à 1901
- Les articles des Léon Bloy publiés dans *Le Chat noir* de 1882 à 1884 et dans le *Gil Blas* de 1888 à 1894.
- Les articles de Jules Ricard parus dans *Le Gaulois*, le *Gil Blas* et *Le Figaro* de 1889 à 1890.
- Les articles de Jules Renard publiés dans *L'Écho de Paris*, dans *Le Journal*, dans *La Plume* et dans *Le Mercure de France* de 1892 à 1896.
- Les articles de Anatole France publiés dans *Le Temps* entre 1886 et 1887 et dans *L'Écho de Paris* de 1892 à 1897.
- Les articles de Paul Hervieu publiés dans *Le Gaulois* de 1882 à 1883.

- Les articles d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam publiés dans *Le Figaro* entre 1883 et 1885, et dans le *Gil Blas* et *Le Gaulois* entre 1884 et 1888.
- Les articles de Rodolphe Salis publiés dans *Le Chat Noir* de 1881 à 1897.

- **Gallica** [en ligne], bibliothèque numérique, 1997, url : <https://gallica.bnf.fr/>

- **Prelia** [en ligne], Petites Revues de Littérature et d'Art, url : <http://www.prelia.fr/>

- **Maupassantiana** [en ligne], url : <http://www.maupassantiana.fr>

- **Mirbeau.asso** [en ligne], url : <http://mirbeau.asso.fr>

- **Le Visage vert** [en ligne], revue de littérature fantastique, url : <http://levisagevert.com>

3. Ouvrages critiques

3.1. Théorie littéraire

- **Paul BÉNICHOU**, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1996
- **Jacques DERRIDA**, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987
- **José-Luis DIAZ**, *L'Écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007
- **Françoise DUBORD**, *L'Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005
- **Hélène DUFOUR**, *Portraits en phrase : les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997
- Sous la direction d'**Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY**, *Romans à clé : les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014
- **René GODENNE**, *La Nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974
- **Jean DE PALACIO**, *Le Silence du texte : poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Éditions Peeters, 2003
- **Jean-Pierre RICHARD**, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955
- **Alain VAILLANT**, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, N°148, 2010

« L'Aliénation de l'écrivain », in *Romantisme*, N°67. Avatars de l'artiste. 1990, pp. 3-16

3.2. La presse au XIXe siècle

- **Clément DESSY**, « La Revue blanche et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation », in *TRANS-* [en ligne], N°8, 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, url : <http://journals.openedition.org/trans/350>
- **Pascal DURAND**, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », in *CONTEXTES* [en ligne], 2012, mis en ligne le 20 mai 2012, url : <http://journals.openedition.org/contextes/5392>
- sous la direction de **Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT**, *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011
- **Jean-Yves MOLLIER**, « Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque », in *Études françaises*, N°36, 2000, pp. 81-94
- **Guillaume PINSON**, *Fictions du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2008

L'Imaginaire médiatique : Histoire et fiction du journal au XIXe siècle, Paris, Classiques Garnier, 2013
- **Marie-Eve THÉRENTY**, *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007

« Montres molles et journaux fous : Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIXe siècle », in *CONTEXTES* [en ligne], N°11, 2012, mis en ligne le 17 mai 2012, url : <http://journals.openedition.org/contextes/5407>

- **Marie-Ève THÉRENTY, Guillaume PINSON**, « Présentation : le minuscule, trait de civilisation médiatique », in *Études françaises*, 44 (3), 2008
- sous la direction d'**Alain VAILLANT et Yoan VÉRILHAC**, *Vie de bohème et petite presse du XIXe siècle : sociabilité littéraire ou sociabilité journalistique ?*, Paris, Presse universitaires de Paris Nanterre, 2018

3.3. Les sociabilités au XIXe siècle

- **Julie BERTRAND-SABIANI, Géraldi LEROY**, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998
 - **Pierre BOURDIEU**, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
 - **Pascal DURAND**, « Peuple absent, peuple introuvable : le fantôme du XIXe siècle », in *Hermès, La Revue*, N°42, 2005
 - **Sandrine HARISMENDY-LONY**, « Nina de Villard, singulière Parisienne », in *Nineteenth-Century French Studies*, N°27 (1/2), 1998
 - **Vincent LAISNEY**, « Cénacles et cafés littéraires : deux sociabilités antagonistes », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol.110, 2010, pp. 563-588
 - **Anne MARTIN-FUGIER**, *Les Salons de la IIIème République : Art, littérature et politique*, Paris, Perrin, 2003
-
- « Convivialité masculine au XIXe siècle : les dîners Bixio et Magny », in *Romantisme*, N°137, 2007, pp. 49-59
- **Alain PAGÈS**, *Zola et le groupe de Médan : histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014

- **Julien SCHUH**, « Les dîners de la Plume », in *Romantisme*, N°137, 2007, pp. 79-101

3.4. Éditeurs, auteurs et lecteurs du XVIIe au XIXe siècle

- **Judith LYON-CAEN**, « Histoire littéraire et histoire de la lecture », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 103e année, N°3, Juillet-Septembre 2003, pp. 613-623
- **Martyns LYONS**, *Le Triomphe du livre : Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX siècle*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 1987
- **Élisabeth PARINET**, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 107e année, N°4, Éditeurs et écrivains aux XIXe et XXe siècles (octobre-décembre 2007)
- **François ROUGET**, « « Faire bonne impression » : le poète autocorrecteur de ses œuvres (P. De Ronsard, A. Jamyn ET P. De Brach) », in *Seizième Siècle*, N°10, 2014, pp. 31-49
- **Gisèle SAPIRO**, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », in *Revue d'histoire du XIX e siècle*, N° 48, 2014, pp. 107-122
 _____ *La Responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011

- **Evangelia STEAD**, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 107, 2007, pp. 803-823

3.5. Paratextes, pratiques dédicatoires et mécénat

- **François D'AUBERT**, *Colbert : La vertu usurpée*, Paris, Perrin, 2014

- **Ross CHAMBERS**, « Baudelaire's dedicatory practice », in *SubStance*, Vol. 17, N°2, 1988, pp. 5-17

- **Nelson CHAREST**, « Dédicaces excentriques : Hugo en ses *Odes et Ballades* » in *L'autre en mémoire*, de Dominique Laporte, Laval, Presses universités Laval, 2006

- Sous la direction de **Gérard FARASSE**, *Envois & Dédicaces*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010

- **Gérard GENETTE**, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

Seuils, Paris, Éditions du Seuil, 1987

Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982

- **Thierry LAGET et Pyra WISE**, « Swann, l'hypothèse Willie Heath », site *Proustonomics* [en ligne], 2021, url : https://proustonomics.com/swann-lhypothese-willie-heath/#footnote_10_11094

- **Michelle LEVY**, « Austen's Manuscripts and the Publicity of Print », in *ELH*, Winter 2010, Vol.77, N°4, pp.1015-1040

- **Alain PAGÈS**, « Stratégies textuelles : la lettre à la fin du XIXe siècle », in *Littérature*, N°31, 1978, pp. 107-116

- **Colleen A. SHEEHAN**, « Jane Austen's Tribute' to the Prince Regent », in *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line* [en ligne], N°27, 2006, url : <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27nol/sheehan.html>

3.6. Analyse du discours

- Sous la direction de **Jacques BRES, Aleksandra NOWAKOWSKA, Jean-Marc SARALE et Sophie SARRAZIN**, *Dialogisme : langue, discours*, Bruxelles, Peter Lang, 2012
- **Joseph COURTÈS**, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991
- **Oswald DUCROT**, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1985
- **Hans Robert JAUSS**, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978
- **Vincent LAISNEY**, « Choses dites : petite histoire littéraire de la parole au XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 103, 2003, pp. 643-653
- **Dominique MAINGUENEAU**, *Genèses du discours*, Bruxelles, Édition Mardaga, 1984
_____ *Le Discours de fiction : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004
_____ *Initiation aux méthodes de l'Analyse du discours : problèmes et perspectives*, Paris, Hachette Université, 1976
_____ « Le tour ethnolinguistique de l'analyse du discours », in *Langages*, 26^e année, N°105, 1992, Ethnolinguistique de l'écrit
- sous la direction de **Henning NØLKE, Kjersti FLØTTUM, et Coco NORÉN**, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, 2005
- **Michel PÊCHEUX et Catherine FUCHS**, « Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours », in *Langages*, N°37, Analyse du discours langue et idéologies, mars 1975, pp. 7-80

3.7. Sur les auteurs

Austen :

- **Peter KNOX SHAW**, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Balzac :

- **Frédéric POLLAUD-DULIAN**, « Balzac et la propriété littéraire », in *L'Année balzacienne*, N°4, 2003, pp. 197 à 223

Baudelaire :

- **Jules LAFORGUE**, « Baudelaire », in *Œuvres complètes*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000

Bloy :

- **Frédéric CHASSAGNE**, *Léon Bloy contemplateur*, Paris, Éditions Artège, 2017

Flaubert :

- **Yvan LECLERC**, « Flaubert et le souci du lecteur », in *Vivre comme on lit, hommages à Philippe Chardin*, dir. Florence Godeau et Sylvie Humbert-Mougin, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018

La Fontaine :

- **Marc FUMAROLI**, *Le Poète et le roi : Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997

France :

- **Marie-Claire BANQUART**, *Anatole France*, Editions Julliard, Paris, 1994

Furetière :

- **Francis ASSAF**, « Furetière, ou l'esthétique du contraire », in *Littératures classiques*, N°15, Romanciers du XVIIe siècle, octobre 1991, pp.163-183

Lorrain :

- **Stéphane GOUGELMANN**, « « En Littérature, ils ont le sexe changeant » : Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre », in *Romantisme*, N°179, 2018, pp.70-84
- Sous la direction de **Jean DE PALACIO et Éric WALBECQ**, *Jean Lorrain, « produit d'extrême civilisation »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009
- **Thierry RODANGE**, « Maupassant et Jean Lorrain », in *Études Normandes*, 43e année, N°2, 1994, pp. 139-148

Mallarmé :

- **Pascal DURAND**, « 89 rue de Rome : le rituel des Mardis « mallarméen » », in *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, N°18, 1999, pp.113 à 126

Maupassant :

- **Noëlle BENHAMOU**, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », in *Romantisme*, n°97. Le fait divers., 1997, pp. 47-58
- Sous la direction de **Louis FORESTIER**, *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp (21-22-23 mai 1993)*, Éditions Nathan, 1993
- **Emmanuèle GRANDADAM**, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2007
- **Algirda Julien GRIMAS**, *Maupassant : La Sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976

- **Jérémy NAÏM**, « Maupassant, du livre au journal. Pour une matérialité de la littérature », in *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N°2

- **Floriane PLACE-VERGHENES**, *Maupassant et ses lecteurs*, 2002, Durham theses, Durham University, in Durham E-Theses [en ligne], url : <http://etheses.dur.ac.uk/4625/>

Mirbeau :

- **Pierre MICHEL**, « Quelques réflexions sur la négritude », in *Cahiers Octave Mirbeau*, N°12, Angers, 2005

_____ *Octave Mirbeau et le roman*, Angers, Société Octave Mirbeau, 2005

_____ *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1995

- **Marie-Ève THERENTY**, « Le dernier mot de l'arlequin : de l'effet-journal à l'objet-recueil », in *Littératures*, N°64, 2011, pp.111-127

- **Sylvie THIÉBLEMONT**, « Un journaliste faiseur d'opinion : Octave Mirbeau », in *Communication et langages*, N°108, 2ème trimestre 1996, pp. 18-31

Renard :

- **Stéphane GOUGELMANN**, *Jules Renard, écrivain de l'intime*, Paris, Classiques Garnier, 2017

Sand :

- **Étienne BEAULIEU**, « Une langue nourricière, politique de la prose (Rousseau, Sand) », in *Tangence*, 2014, 113–129

- **Béatrice DIDIER**, « Société rurale, société urbaine chez George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°46, 1994

- **Reinhold R. GRIMM**, « Les Romans champêtres de George Sand : l'échec du renouvellement d'un genre littéraire », in *Romantisme*, N°16, Autour de l'âge d'or, 1977

Verlaine :

- **Bertrand DEGOTT**, « Le Comique dans *Dédicaces* », in *Revue Verlaine*, N°11, 2013
- **Solenn DUPAS**, *Poétique du second Verlaine, un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Classiques Garnier, 2010

Villiers :

- **Marion DELECROIX et Loreline DOURNEAU**, « De l'incertitude dans la représentation : les traces de la décapitation chez Géricault et Villiers de l'Isle Adam », *TRANS-* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 08 juillet 2011
- **Émile DROUGARD**, « L'intersigne de Villiers de l'Isle-Adam : histoire du texte », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1927, 34e année, N°1, 1927, pp. 72-84

Zola :

- **Frédérique GIRAUD**, « S'imposer parmi ses pairs : Le travail réputationnel d'Émile Zola à l'assaut de la sphère restreinte du champ littéraire », in *Terrains & travaux*, N°26, 2015, p. 23-40
- Sous la direction de **Béatrice LAVILLE**, *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2019

ANNEXES

4. Tableau récapitulatif des dédicaces :

BLOY

Histoires désobligeantes :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>La Tisane</i>	Henry de Groux
<i>Le Vieux de la maison</i>	Charles Cain
<i>Le Parloir des tarentules</i>	P.N. Roinard
<i>Les Captifs de Longjumeau</i>	Madame Henriette L'Huillier
<i>Une Idée médiocre</i>	Louis Montchal
<i>Deux fantômes</i>	Laurent Tailhade
<i>Terrible Châtiment d'un dentiste</i>	Edouard d'Arbourg
<i>Le Réveil d'Alain Chartier</i>	Rachilde
<i>Le Frôleur compatissant</i>	Rémy de Gourmont
<i>Le Passé du Monsieur</i>	Eugène Demolder
<i>Tout ce que tu voudras !</i>	Prince Alexandre Ourousof
<i>La dernière cuite</i>	Alfred Vallette
<i>La Fin de Dom Juan</i>	Henry Cayssac
<i>Une Martyre</i>	Julien Leclercq
<i>Le Soupçon</i>	Edouard d'Arbourg
<i>Le Téléphone de Calypso</i>	Marius
<i>Une Recrue</i>	Henry de Groux
<i>Sacrilège raté</i>	Paul Jury
<i>Le Torchon brûle !</i>	Edmond Picard
<i>La Taie d'argent</i>	Alcide Guérin

<i>Un Homme bien nourri</i>	Eugène Grasset
<i>La Fève</i>	Alphonse Soirat
<i>Propos digestifs</i>	André Noell
<i>L'Appel du gouffre</i>	André Rouillet
<i>Le Cabinet de lecture</i>	Pol Demade
<i>On n'est pas parfait</i>	Camille Lemonnier
<i>Soyons raisonnables !...</i>	Edouard d'Arbourg
<i>Jocaste sur le trottoir</i>	Ladislas Lubanski
<i>La plus belle Trouvaille de Caïn</i>	Henry Hornbostel

FRANCE

Balthasar :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Balthasar</i>	Au vicomte Eugène-Melchior de Vogüé
<i>Le Réséda du curé</i>	À Jules Lemaître
<i>M. Pigeonneau</i>	À Gilbert Augutin-Thierry
<i>La Fille de Lilith</i>	À Jean Psichari
<i>Laetha Acilia</i>	À Ary Renan
<i>L'Oeuf rouge</i>	À Samuel Pozzi
<i>Abeille</i>	À Florentin Lorot

L'Étui de nacre :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Le Procureur de Judée</i>	
<i>Amycus et Célestin</i>	À Georges de Porto-Riche
<i>Légende des Saintes Oliverie et Liberette</i>	À mademoiselle Jeanne Pouquet
<i>Saint Euphrosine</i>	À Gaston-Arman de Caillavet
<i>Scolastica</i>	À Maurice Spronck
<i>Le Jongleur de Notre-Drame</i>	À Gaston Paris
<i>La Messe des ombres</i>	À M. Jean-François Bladé, d'Agen, le « scribe pieux », qui a recueilli les contes populaires de la Gascogne.
<i>Leslie Wood</i>	À Madame la Comtesse de Martel-Janville
<i>Gestas</i>	À Charles Maurras
<i>Le Manuscrit d'un médecin de village</i>	À Marcel Schwob
<i>Mémoires d'un volontaire</i>	À Paul Arène
<i>L'Aube</i>	À Mademoiselle Léonie Bernardini
<i>Madame de Luzy</i>	À Marcel Proust
<i>La Mort accordée</i>	À Albert Tournier
<i>Anecdote de floréal, an II</i>	À Mademoiselle Jeanne Cantel
<i>Le Petit soldat de plomb</i>	À Madame Gaston Meyer

HERVIEU

Les Yeux verts et les yeux bleus :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Les Yeux verts et les yeux bleus</i>	À José-Maria de Heredia
<i>La Sagesse de Koukourounou</i>	À Étienne Grosclaude
<i>Mon Ami Léonard</i>	À Auguste Rodin
<i>Simple soirée, nuit étrange</i>	À Maurice Talmeyr
<i>Riri</i>	À Robert de Bonnières
<i>Les Deux Légionnaires</i>	À Henri Lavedan
<i>Impasse Ugène</i>	À Jean-Louis Forain
<i>Tom Bred et John Bred</i>	<u>À Octave Mirbeau</u>

LORRAIN

Sonyeuse :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Sonyeuse</i>	À mon ami Gérard
<i>Dans un boudoir</i>	À Monsieur Edmond de Goncourt
<i>La Chambre close</i>	
<i>Romance d'automne</i>	
<i>Love's Labour's Lost</i>	À Henry Baüer
<i>L'Inconnue</i>	
<i>L'Égrégoire</i>	
<i>Le Ménage naurétale</i>	
<i>L'Amant des poitrinaires</i>	
<i>Conte d'une nuit d'hiver</i>	<u>À Octave Mirbeau</u>
<i>Dans l'espace</i>	(adresse à Willette)
<i>Oraison funèbre</i>	
<i>Guide Moral County</i>	

Buveurs d'âmes :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Buveurs d'âmes</i>	À Monsieur Alphonse Daudet
<i>Les Yeux glauques</i>	
<i>Le Verre de sang</i>	Pour Catulle Mendès
<i>L'Idée d'un soir</i>	
<i>L'Homme aux têtes de cire</i>	À Henry Bauër
<i>Ophélius</i>	Pour Marcel Schwob
<i>Sur un dieu mort</i>	Conte pour Lucienne
<i>Un soir qu'il neigeait</i>	À Maurice Talmeyr
<i>Au-delà</i>	À Joris Karl Huysmans
<i>LA MISÈRE D'AIMER</i>	
<i>L'Homme aimé</i>	

<i>Le Scrupule</i>	
<i>Laide !</i>	Pour Jean Ajalbert
<i>La Robe mauve</i>	
<i>Jones Aïssé</i>	
<i>Colloque sentimental</i>	Pour M. Edmond de Goncourt

Sensations et souvenirs :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>SENSATIONS ET SOUVENIRS</i>	
<i>I - Enfance</i>	Pour M. Edmond de Goncourt
<i>L'Âme des ruines</i>	Pour Henri de Régner
<i>SOUVENIRS</i>	
<i>Propos de vernissage</i>	Pour Henri Baüer
<i>Les Niais de Malhanôt</i>	À ma mère
<i>Dolmancé</i>	Pour L.W. Hawkins
<i>Les Contes</i>	Pour Antonio de la Gandara
<i>Légendes des trois princesses</i>	Pour Mademoiselle Moreno
<i>Conte pour la nuit des rois</i>	Pour Simonne Bernhardt
<i>Conte du bohémien</i>	Pour Madame Sarah Bernhardt
<i>UNE FEMME PAR JOUR</i>	
<i>CONTES D'UN BUVEUR D'ÉTHER</i>	
<i>Le Mauvais Gîte</i>	Pour Joris Karl Huysmans qui l'a connu
<i>Réclamation posthume</i>	Pour Oscar Wilde
<i>Un Crime inconnu</i>	À Jules Bois
<i>Les Trous du masque</i>	À Marcel Schwob
<i>Le Possédé</i>	Au docteur Albert Robin
<i>La Main gantée</i>	Pour Édouard de la Gandara
<i>Le Double</i>	Pour Romain Coolus

MAIZEROY

Les Malchanceux :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Quitte ou double</i>	À Alphonse Daudet
<i>Les Noces de Campistrou</i>	À Émile Zola
<i>La Mort de Coquelicot</i>	À J. Barbey d'Aureville
<i>La Fille aux galidoux</i>	À Léon Cladel
<i>La Dernière Retraite</i>	À Émile Bergerat
<i>Papa Trimbareille</i>	À Étienne Bladé
<i>Mariage d'amour</i>	À François Coppée
<i>Mamzelle Hamlet</i>	À Armand Silvestre
<i>Le Retour de Jean Moquet</i>	<u>À Guy de Maupassant</u>
<i>La Croix de Malaplate</i>	À Paul Bourget
<i>L 'Opéra de Gandourmille</i>	

Petites Femmes :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>La Baronne in extremis</i>	Au docteur Beni Barde
<i>Les Nounous</i>	À Aurélien Scholl
<i>La Tentation de Saint Antoine</i>	À Paul Ginisty
<i>La Marieuse</i>	À Edmond Deschaumes
<i>La Punition de papa</i>	À Georges Jaenniot
<i>La Dernière Joie</i>	À Hector Sassère
<i>La Remplaçante</i>	À Alexandre Hepp
<i>La Mort de Vichnou</i>	À José Maria de Heredia
<i>Madame de Cambelouze</i>	Au baron de Vaux
<i>Au village</i>	À Léon Cladel
<i>Chérubin</i>	À Paul Bourget
<i>Rien ne va plus</i>	À Armand Silvestre

<i>À la mer</i>	À Jacques Chantal
<i>Tout est bien qui finit bien</i>	À Marcel Frescaly
<i>Les points noirs</i>	À Paul Ferrier
<i>Partie perdue</i>	À Albert Perrot

Coups de coeur :

CONTE	DÉDICATAIRE
<i>Le Flagrant Délit</i>	À Henri Meilhac
<i>Le Bonheur</i>	<u>À J. Ricard</u>
<i>Maman Sterling</i>	À Bachaumont
<i>Les Reliques</i>	À Henri Becque
<i>Fausse Alerte</i>	À Paul Frémy
<i>L'Allumeur</i>	À J. Stewart
<i>Suite de divorce</i>	À Félicien Champsaur
<i>Vieille Fille</i>	À Pierre Loti
<i>Le Mari</i>	À Marcel Prévost
<i>Les Mères</i>	À Emmanuel Arène
<i>Le Genêt</i>	Au Marquis d'Arcangues
<i>Lilie Lala</i>	À Aurélien Scholl
<i>La Soeur du chef</i>	À J. Portalis
<i>Les Cinq Amies</i>	À Maurice Guillemot
<i>La Lie</i>	À Louis Davyl

MAUPASSANT

Contes de la bécasse :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>La Bécasse</i>	
<i>Ce Cochon de Morin</i>	À M. Oudinot
<i>La Folle</i>	À Robert de Bonnières
<i>Pierrot</i>	À Henry Roujon
<i>Menuet</i>	À Paul Bourget
<i>La Peur</i>	À J-K. Huysmans
<i>Farce normande</i>	À A. de Joinville
<i>Les Sabots</i>	À Léon Fontaine
<i>La Rempailleuse</i>	À Léon Hennique
<i>En mer</i>	À Henry Céard
<i>Un Normand</i>	À Paul Alexis
<i>Le Testament</i>	À Paul Hervieu
<i>Aux Champs</i>	<u>À Octave Mirbeau</u>
<i>Un Coq chanta</i>	À René Billotte
<i>Un Fils</i>	<u>À René Maizeroy</u>
<i>Saint-Antoine</i>	À X. Charmes
<i>L'Aventure de Walter Schnapps</i>	À Robert Pinchon

Miss Harriet :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Miss Harriet</i>	À Madame...
<i>L'Héritage</i>	À Catulle Mendès
<i>Denis</i>	À Léon Chapron
<i>L'Âne</i>	À Louis le Poittevin
<i>Idylle</i>	À Maurice Leloir
<i>La Ficelle</i>	À Harry Alis
<i>Garçon, un bock !</i>	À José Maria de Heredia

<i>Le Baptême</i>	À Guillemet
<i>Regret</i>	À Léon Dierx
<i>Mon oncle Jules</i>	À M. Achille Bénouville
<i>En Voyage</i>	À Gustave Toudouze
<i>La Mère Sauvage</i>	À George Pouchet

Les Soeurs Rondoli :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Les Soeurs Rondoli</i>	À Georges de Porto-Riche
<i>La Patronne</i>	Au docteur Baraduc
<i>Le Petit Fût</i>	À Adolphe Tavernier
<i>Lui ?</i>	À Pierre Decourcelle
<i>Mon Oncle Sosthène</i>	À Paul Ginisty
<i>Le Mal d'André</i>	À Edgar Courtois
<i>Le Pain maudit</i>	À Henry Brainne
<i>Le Cas de Madame Luneau</i>	À Georges Duval
<i>Un Sage</i>	Au baron de Vaux
<i>Le Parapluie</i>	À Camille Oudinot
<i>Le Verrou</i>	À Raoul Denisane
<i>Rencontre</i>	À Édouard Rod
<i>Suicides</i>	À Georges Legrand

MIRBEAU

Lettres de ma chaumière :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Le Tripot aux champs</i>	Victorien Sardou
<i>Le Père Nicolas</i>	Auguste Rodin
<i>La Bonne</i>	Henri Lavedan
<i>La Mort du chien</i>	Paul Hervieu
<i>La Justice de paix</i>	<u>Guy de Maupassant</u>
<i>Les Eaux muettes</i>	Amédée et Émile de Lécluze Trevoedal
<i>Le Petit Mendiant</i>	Jean Richepin
<i>Le Crapaud</i>	Aurélien Scholl
<i>La Mort du père Dugué</i>	Émile Zola
<i>Un Poète local</i>	J.-K. Huysmans
<i>Veuve</i>	Paul Bourget
<i>L'Enfant</i>	Félicien Rops
<i>La Chasse</i>	Élemir Bourges
<i>La Table d'hôte</i>	J.-F. Raffaëlli
<i>La Guerre et l'homme</i>	Puvis de Chavannes
<i>Agronomie</i>	Émile Bergerat
<i>Histoire de ma lampe</i>	Etienne Grosclaude
<i>Tête coupée</i>	Jules Barbey d'Aurévilly
<i>Le Duel de Pescaire et de Cassaire</i>	Henry Becque
<i>Paysages d'automne</i>	Edmond de Goncourt

RENARD

Sourires pincés :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Pointes sèches</i>	Léo Trézenik
<i>Ciel de lit</i>	Rachilde
<i>La Mèche de cheveux</i>	Willy
<i>Sourires pincés</i>	L'ami Buchotte
<i>La Demande</i>	Louis Béroud
<i>Les Joues rouges</i>	Ernest Raynaud
<i>Les Petites Bruyères</i>	<u>Jean Lorrain</u>
<i>Baucis et Philémon</i>	Léon Riator
<i>Le Coureur de filles</i>	Alfred Vallette

Coquecigrues :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>HOMUNCULE</i>	
<i>La Tête branlante</i>	
<i>L'Orage</i>	W.-G.-C. Byvank
<i>Le Bon Artilleur</i>	<u>Alphonse Allais</u>
<i>Le Planteur modèle</i>	Victor Tissot
<i>La Clef</i>	Alfred Capus
<i>Le Gardien du square</i>	Maurice Barrès
<i>Qu'est-ce que c'est ?</i>	Adrien Remacle
<i>La Ficelle</i>	Léon Deschamps
<i>Les Trois amis</i>	J.-H. Rosny
<i>Le Gâteau gâté</i>	Alphonse Daudet
<i>Le Bouchon</i>	Léon Daudet
<i>L'Orang</i>	Aurélien Scholl
<i>Le Bateau à vapeur</i>	Paul Hervieu
<i>Un Roman : Oeuf de poule</i>	A. Roguenant

<i>Un Roman : Le Seau</i>	Eugène Bosdeveix
<i>La Petite Mort du chêne</i>	Louis Baudry de Saunier
<i>Les Chardonnerets</i>	Lucien Priou
<i>HISTOIRE D'EUGENIE</i>	
<i>Le Rêve</i>	Alfred Swann
<i>Le Moineau</i>	A. Collache
<i>Le Beau-Père</i>	Alcide Guérin
<i>Il faut qu'un porte soit fermée</i>	Fernad Vanderem
<i>BONNE AMIE</i>	
<i>La Rose</i>	Edmond de Goncourt
<i>La Prune</i>	Marcel Schwob
<i>LEVRAUT</i>	
<i>Canard sauvage</i>	Henri Mazel
<i>Le Flotteur de nasse</i>	Pierre Valdagne
<i>LA VISITE</i>	Paul Bonnetain
<i>La Cave de Bime</i>	Catulle Mendès
<i>La Caresse</i>	Jean Richepin
<i>Le Mur</i>	George Courteline
<i>LE POETE</i>	
<i>Le Sonnet</i>	Lucien Descaves
<i>L'Araignée</i>	Madame Séverine
<i>COQUECIGRUES</i>	
<i>Déjeuner de soleil</i>	Edouard Dubus
<i>La Partie de silence</i>	Louis Dumur
<i>Les Rainettes</i>	Rodolphe Darzens
<i>Le Vieux et le jeune</i>	Maurice Talmeyr
<i>Jean-Jacques</i>	Marcel Boulenger
<i>Fin de soirée</i>	René Maizeroy
<i>DAPHNIS, LYCENION et CHLOE</i>	
<i>Rupture</i>	Georges d'Esparbès
<i>Ménage</i>	Gustave Geffroy

SAINTE-CROIX

Cent Contes secs :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Un dénouement</i>	Paul Margueritte
<i>Atavisme</i>	Maurice Bouchor
<i>Les prospectus de Plantureau</i>	Aurélien Scholl
<i>Jeune fille</i>	Le Comte Georges Swieykowsky
<i>Crime de coeur</i>	Rémy de Gourmont
<i>Lâche</i>	Stéphane Mallarmé
<i>Tout s'arrange</i>	Henry Signoret
<i>Ruy Blas malgré lui</i>	Georges Courteline
<i>Le Roman d'une femme tranquille</i>	<u>Jules Renard</u>
<i>Gaîté Parisienne</i>	Eugène Silvain
<i>Train de plaisir</i>	<u>Alphonse Allais</u>
<i>Brillant Début</i>	Raoul Ponchon
<i>Une Toquade</i>	Henri Roujon
<i>Le Pavillon</i>	Victor Margueritte
<i>Bon Garçon</i>	Pierre Valdagne
<i>Sauvage</i>	<u>Jean Ajalbert</u>
<i>Mondanités</i>	Paul Vidal
<i>Mauvaise Graine</i>	Louis Marsolleau
<i>L'Aveugle</i>	Alfred Vallette
<i>Le Fils</i>	Paul Mounet
<i>Le Lit</i>	Paul Godet
<i>L'échafaudage</i>	Gérault Richard
<i>La tête et le coeur</i>	Léon Dierx
<i>Les deux cages</i>	Elémir Bourges
<i>Émotions</i>	Paul Ollendorff
<i>Pot-Bouille</i>	Charles Proudhon
<i>L'amour à tout âge</i>	Jean Richepin

<i>Amour-propre</i>	Paul Adam
<i>Bon Goût</i>	Louis Gallet
<i>Au Bal Dourlan</i>	Aristide Bruant
<i>Cousin, cousine</i>	Léonce de Larmandie
<i>Famille</i>	Jules Jouy
<i>Pour acquit</i>	Amilcare Cypriani
<i>La place vide</i>	Bernard Lazare
<i>Maternité</i>	Henry Becque
<i>En Chaussettes</i>	Eugène Baillet
<i>Autre Musique</i>	Émile Goudeau
<i>Coup Double</i>	Paschal Grousset
<i>La Bonne Maison</i>	Willy
<i>La femme de chambre</i>	Jules Case
<i>Un Mari</i>	Paul Arène
<i>Au Fumoir</i>	P. Gailhard
<i>Voisinage</i>	Le vicomte Louis de Latour
<i>De la chance</i>	Charles Morice
<i>Succession</i>	Louis Capazza
<i>Les Coulisses d'un grand coeur</i>	Henry Mercier
<i>L'Amour qui coûte</i>	Georges Montorgueil
<i>Sous le rasoir</i>	Georges d'Esparbès
<i>L'Orphelin de Plantureau</i>	Raoul Minhar
<i>Papa</i>	Gustave Millet
<i>Point d'Honneur</i>	Zo d'Axa
<i>Bons Procédés</i>	René d'Abzac
<i>Arrangements bourgeois</i>	Leo Frankel
<i>Etonnée</i>	Félix Fénéon
<i>Moraliste</i>	Georges Lorin
<i>Avec l'Etoile</i>	Claude Bourgonnier
<i>Drames</i>	Yveling Rambaud
<i>Oubli</i>	Auguste Roedel

<i>Au Seuil du Mariage</i>	Le Comte Ogier d'Ivry
<i>Plus ça change...</i>	Steinlen
<i>Sans lendemain</i>	Louis Denise
<i>Blanc et noir</i>	Adolphe Willette
<i>Vengeance Pratique</i>	Paul Vogler
<i>En Prison</i>	Henry Rivière
<i>L'Éducation de Juju</i>	Ernest Gégout
<i>Jeux de savants</i>	Jules Bois
<i>Vingt ans après</i>	Le baron Louis d'Aimery
<i>Lequel ?</i>	Jules de Brayer
<i>L'Amour mouillé</i>	Maurice de Férandy
<i>Au nom de la loi</i>	Rodolphe Darzens
<i>Littérature</i>	Henry Hamel
<i>Mon Frère</i>	Jules Hoche
<i>Marivaudage</i>	Louis le Cardonnel
<i>Pour un couplet</i>	Fernand Xau
<i>Les deux coffrets</i>	Alexis Lauze
<i>La femme plus forte</i>	Gaston Sénéchal
<i>Carnaval</i>	Paul Laroche
<i>Coeur de mère</i>	Étienne Chichet
<i>L'honneur aux champs</i>	Biancourt
<i>Gentleman</i>	Gabriel Vicaire
<i>Les vacances de Madame Dulcinet</i>	Georges Auriol
<i>Faire une fin</i>	Papus
<i>La femme sans tête</i>	Pierre Hafner
<i>Mésalliance</i>	Oscar Méténier
<i>Où coucher Agathe ?</i>	Georges de Dubor
<i>Voeu suprême</i>	Amédée Pigeon
<i>Mauvaise soirée</i>	Jean Blaise
<i>Fin d'année</i>	Charles Clairville
<i>Le suicide de Tristan</i>	Jules Huret

<i>L'honneur du nom</i>	Le docteur Paul Robin
<i>Au secours !</i>	Alphonse Beljambe
<i>Maitresse</i>	E. Degay
<i>Ressemblance</i>	Alexandre Georges
<i>Et l'enfant ?</i>	Paul Lordon
<i>L'amour en contrat</i>	Le docteur Duchastelet
<i>Ménage adroit</i>	Antony Blondel
<i>Mademoiselle Prudoiseau</i>	René Acollas
<i>Dévouement</i>	Alban Gourmard
<i>Tante Prudence</i>	Ch. Henry Hirsch
<i>Bon dimanche</i>	Maurice de Lambert

SCHWOB

Le Roi au masque d'or :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Le Roi au masque d'or</i>	À Anatole France
<i>La Mort d'Odjigh</i>	À J.-H. Rosny
<i>L'Incendie terrestre</i>	À Paul Claudel
<i>Les Embaumeuses</i>	À Alphonse Daudet
<i>La Peste</i>	À Auguste Bréal
<i>Les Faulx-Visaiges</i>	À Paul Arène
<i>Les Eunuques</i>	À Maurice Spronck
<i>Les Milésiennes</i>	À Edmond de Goncourt
<i>52 et 53 Orfila</i>	À George Courteline
<i>Le Sabbat de Mofflaines</i>	À Jean Lorrain
<i>La Machine à parler</i>	À Jules Renard
<i>Blanche la sanglante</i>	À Paul Margueritte
<i>La Grande-Brière</i>	À Paul Hervieu
<i>Les Faux-Saulniers</i>	Charles Maurras
<i>La Flute</i>	À Rachilde
<i>La Charrette</i>	À Octave Mirbeau
<i>La Cité Dormante</i>	À Léon Daudet
<i>Le Pays bleu</i>	À Oscar Wilde
<i>Le Retour au bercail</i>	À Catulle Mendès
<i>Cruchette</i>	À W.-G.-C. Byvanck
<i>Bargette</i>	À Maurice Pottecher

VILLIERS

Contes cruels :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>[Les Demoiselles de Bienfilâtre]</i>	À Théodore de Banville
<i>Véra</i>	À Madame la Comtesse d'Osmoy
<i>Vox Populi</i>	À Monsieur Leconte de Lisle
<i>Deux Augures</i>	
<i>L'Affichage céleste</i>	À Monsieur Henry Ghys
<i>Antonie</i>	
<i>La Machine à gloire</i>	À Monsieur Stéphane Mallarmé
<i>Duke of Portland</i>	À Monsieur Henry La Luberne
<i>Virginie et Paul</i>	À Mademoiselle Augusta Holmès
<i>Le Convive des dernières fêtes</i>	À Madame Nina de Villard
<i>À s'y méprendre!</i>	À Monsieur Henri de Bornier
<i>Impatience de la foule</i>	À Monsieur Victor Hugo
<i>Le Secret de l'ancienne musique</i>	À Monsieur Richard Wagner
<i>Sentimentalisme</i>	À Monsieur Jean Marras
<i>Le Plus Beau Dîner du monde</i>	
<i>Le Désir d'être un homme</i>	À Monsieur Catulle Mendès
<i>Fleurs de ténèbres</i>	À Monsieur Léon Dierx
<i>L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir</i>	
<i>Les Brigands</i>	À Monsieur Henry Roujon
<i>La Reine Isabeau</i>	À Monsieur le comte d'Osmoy
<i>Sombre récit, conteur plus sombre</i>	À Monsieur Coquelin Cadet
<i>L'Intersigne</i>	À Monsieur l'abbé Victor de Villiers de L'Isle-Adam
<i>L'Inconnue</i>	À Madame la Comtesse de Laclos
<i>Maryelle</i>	À Madame la Baronne de la Salle
<i>Le Traitement du docteur Tristan</i>	À Monsieur Jules de Brayer
<i>Conte d'amour</i>	

<i>Souvenirs occultes</i>	À Monsieur Franc Lamy
<i>L'Annonciateur</i>	À Monsieur le Marquis de Salisbury

L'Amour suprême :

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>L'Amour suprême</i>	
<i>Sagacité d'Aspasie</i>	À Francis Magnard
<i>Le Secret de l'échaffaud</i>	À M. Edmond de Goncourt
<i>L'Instant de Dieu</i>	À Sa Sainteté Léon XIII
<i>Une Profession nouvelle</i>	
<i>L'Agence du chandelier d'or</i>	À M. Émile Pierre
<i>La Légende de l'éléphant blanc</i>	
<i>Catalina</i>	À M. Victor Wilder
<i>Les Expériences du docteur Crookes</i>	À M. Henry La Luberne
<i>Le Droit du Passé</i>	
<i>Le Tzar et les Grands-Ducs</i>	
<i>L'Aventure de Tsë-I-La</i>	
<i>Akëdyssénil</i>	À M. le marquis de Salisbury

Histoires insolites:


TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Les Plagiaires de la foudre</i>	À M. Léon Dierx
<i>La Céleste Aventure</i>	À M. Gustave de Malherbe
<i>Un Singulier Chelem !</i>	À M. Henri Lavedan
<i>Le Jeu des grâces</i>	À M. Victor Wilder
<i>Le Secret de la Belle Ariadne</i>	À M. Paul Ginisty
<i>L'Héroïsme du docteur Hallidonhill</i>	À M. Louis-Henry May
<i>Les Phantasmes de M. Redoux</i>	À M. Rodolphe Darzens
<i>Ce Mahoin !</i>	À M. Louis Welden Hawkins
<i>La Maison du bonheur</i>	
<i>Les Amants de Tolède</i>	À M. Émile Pierre
<i>Le Sadisme anglais</i>	À M. Joris-Karl Huysmans

<i>La Légende moderne</i>	À M. Charles Lamoureux
<i>Le Navigateur sauvage</i>	À Émile Bergerat
<i>Aux chrétiens les lions !</i>	À M. Téodor de Wyzewa
<i>L'Agrément innatendu</i>	À M. Stéphane Mallarmé
<i>Une entrevue à Solesmes</i>	À M. le docteur Albert Robin
<i>Les Délices d'une bonne œuvre</i>	À M. Henry Roujon
<i>L'Inquiéteur</i>	À M. René d'Hubert
<i>Contes de fin d'été</i>	À M. René Baschet
<i>Épilogue, l'Etna chez soi</i>	Aux mauvais riches

Nouveaux contes cruels:

TITRE	DÉDICATAIRE
<i>Les Amies de pension</i>	À M. Octave Maus
<i>La Torture par l'espérance</i>	À M. Édouard Nieter
<i>Sylvabel</i>	À M. Victor Mauroy
<i>L'Enjeu</i>	À M. Edmond Deman
<i>L'Incomprise</i>	À M. Jules Destrée
<i>Soeur Natalia</i>	À Mme la Comtesse de Poli
<i>L'Amour du Naturel</i>	À M. Émile Michelet
<i>Le Chant du coq</i>	À M. le docteur Albert Robin

2. Chronologie des recueils :

- 
- 1880** : René MAIZEROY, *Les Malchanceux*
- 1883** : Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Contes cruels*
Guy de MAUPASSANT, *Contes de la bécasse*
- 1884** : Guy de MAUPASSANT, *Miss Harriet*
Guy de MAUPASSANT, *Les Soeurs Rondoli*
- 1885** : René MAIZEROY, *Petites femmes*
- 1886** : Paul HERVIEU, *Les Yeux verts et les yeux bleus*
Octave MIRBEAU, *Lettres de ma chaumière*
Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Amour suprême*
- 1888** : Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Histoires insolites*
Rodolphe SALIS, *Les Contes du Chat noir*
- 1889** : René MAIZEROY, *Coups de coeur*
Anatole FRANCE, *Balthasar*
- 1890** : Jules RICARD, *Histoires fin de siècle*
Jules RENARD, *Sourires pincés*
- 1891** : Jean LORRAIN, *Sonyeuse*
- 1892** : Anatole FRANCE, *L'Étui de nacre*
- 1893** : Jean LORRAIN, *Buveurs d'âmes*
Jules RENARD, *Coquecigrues*
Marcel SCHWOB, *Le Roi au masque d'or*
- 1894** : Léon BLOY, *Histoires désobligeantes*
Henri de RÉGNIER, *Contes à soi-même*
Camille de SAINTE-CROIX, *Cent contes secs*
- 1895** : Jean LORRAIN, *Sensations et souvenirs*

Pratiques de la dédicace dans les recueils de contes et nouvelles en France, de 1880 à 1898

Résumé

Cette thèse étudie les pratiques de la dédicace dans les contes et nouvelles de la fin du XIXe siècle, en France. Si de nombreuses recherches ont été menées sur le statut complexe du journaliste-écrivain à la fin du XIXème siècle, aucune n'a mis la pratique de la dédicace au centre de sa réflexion. Si Genette ne voit dans la dédicace d'oeuvre qu'un « argument de valorisation » ou un « thème de commentaire », nous y voyons bien davantage une condition essentielle à la nature même du « discours de fiction », tel que le nomme Todorov, qu'est le conte ou la nouvelle. En effet, la pratique de la dédicace permet de réfléchir sur deux aspects du discours qu'il est essentiel de considérer lors d'une étude stylistique et poétique de ces oeuvres : d'une part la situation objectivement définissable de l'écrivain et du dédicataire, et qui s'appuie sur des données essentiellement sociologiques, et leurs représentations au sein des discours, qu'ils soient paratextuels ou textuels. La sélection de cinq périodiques principaux où les textes ont d'abord été publiés a permis d'établir entre les auteurs les liens les moins arbitraires possibles. En nous appuyant sur les dates de publication des différents recueils qui composent notre corpus, nous avons limité notre étude aux textes ayant été publiés dans les deux dernières décennies du siècle. En effet, cette période marque à la fois le sacre du récit court comme condition nécessaire du passage du journaliste à l'écrivain, et une pratique courante de la dédicace, qui tend à s'estomper dans les recueils postérieurs.

Mots-clés : dédicace ; conte ; nouvelle ; recueil ; paratexte ; discours ; écrivain-journaliste ; XIXe

The act of dedication in tale and short story collections in France, from 1880 to 1898

Summary

This is a study of the practice of dedication in French tale and short story collections at the end of the nineteenth century. Many researches on the complex identities of journalists/writers in the nineteenth century have been led, but none of them have presented dedications as being the heart of the matter. Genette describes dedications as being only "valorising arguments" or "commentaries", when they must be considered as essential elements of the nature of the "fictional discourses", as defined by Todorov, that tales and short stories are. A study on the act of dedication leads to reflect on two major aspects of fictional discourses : on one hand the writer's and dedicatee's situations which can be objectively defined according to sociological elements, and on the other hand the representations which are set up in paratextual and textual discourses. The selection of five main newspapers, in which the texts were first published, allows parallels between the authors that are not arbitrary. Only the works that were published during the last two decades of the century are part of the corpus, as this period symbolises the consecration of the writing of short stories as an obligatory step from journalism to authorship, and the practice of dedication as a customary phenomenon that tends to disappear at the beginning of the twentieth century.

Keywords : dedication ; short story ; tale ; collections ; paratext ; discourse ; journalist ; XIXth

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française