



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 8, Septembre 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4465>

Suite au prochain épisode

Marc Escola

Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*,
Seuil, coll. « Poétique », 2008, 600 p.



Pour citer cet article

Marc Escola, « Suite au prochain épisode », *Acta fabula*, vol. 9, n°
8, Essais critiques, Septembre 2008, URL : [https://
www.fabula.org/revue/document4465.php](https://www.fabula.org/revue/document4465.php), article mis en ligne le
26 Août 2008, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.4465

Suite au prochain épisode

Marc Escola

Avec la parution déjà lointaine des deux volumes de *L'Œuvre de l'art* de G. Genette (1994 & 1997), on avait cru à un « tournant » dans l'aventure de la collection « Poétique » entamée quelques vingt-cinq ans plus tôt sous l'égide du structuralisme et ouverte depuis lors à bien d'autres obédiences (philosophie analytique, esthétique, sciences cognitives, etc.) — tournant que résumait assez bien le titre donné par G. Genette lui-même à un essai d'autobiographie intellectuelle paru avec le cinquième volume de ses *Figures* (1997) : « Du texte à l'œuvre », soit de la poétique à l'esthétique.

Un suffisant lecteur pouvait même regarder comme définitivement close la série des études vouées à l'analyse systématique des seules formes littéraires transcendant la singularité des œuvres. Nul ne s'en était peut-être vraiment aperçu, mais il manquait pourtant un titre au sein de la collection, qui eût dû logiquement voir le jour au lendemain de *Seuils* (1987), où G. Genette donnait sous le nom de « paratexte » une typologie des divers « seuils » du texte littéraire : titres, préfaces, épigraphes, et autres avertissements en quatrième de couverture¹. Il restait en effet à s'intéresser au moins au chapitre, et plus généralement à tous les modes de division de la matière narrative : les pratiques de « disposition romanesque » méritaient d'avoir leur poétique au même titre, si l'on peut dire, que les usages paratextuels ou les gestes hypertextuels.

Par cette « tardive contribution au projet typologique fondé jadis par l'école française de poétique », et dans l'exacte lignée des travaux de Ph. Hamon² qui a dirigé la thèse dont *La Voie aux chapitres* est issu, le Canadien Ugo Dionne entreprend de dresser le cadastre des différents modes de scansions de la « surface » textuelle, des plus grandes unités (cycle, série, tomaison et livraison) aux plus petites (du chapitre à l'alinéa), en donnant ainsi une suite inespérée aux études « textologiques » de R. Laufer restées curieusement sans lendemains³ ou, plus près

¹ En passant de *Seuils* à *L'Œuvre de l'art*, Genette quittait délibérément le domaine strictement littéraire pour traiter des propriétés communes à l'ensemble des œuvres artistiques, en passant « de la poétique, ou théorie de la littérature, à l'esthétique au sens [...] de la théorie de l'art en général » (*L'Œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 109).

² Notamment dans « Clausules », *Poétique*, 24, 1975.

³ Régulièrement méditées par U. Dionne au fil de ses pages : *Introduction à la textologie* (Larousse, 1972), *La Notion de paragraphe* (Cnrs, 1985), et les articles sur « l'espace visuel » des livres d'Ancien Régime donnés par R. Laufer dans *l'Histoire de l'édition française* de H.-J. Martin & R. Chartier (Promodis, 1982-1984).

de nous, aux analyses de J. Dürrenmatt sur la ponctuation et la division du texte romantique⁴.

Support, surface : « pour une critique superficielle »

Il y a des raisons à ce notable retard, et U. Dionne se montre assez conscient de relever un vrai défi théorique : la « disposition romanesque » occupe en effet une situation si problématique dans le système du texte qu'elle semble résister à toute formalisation.

« La disposition se trouve en porte-à-faux entre deux systèmes qui présentent cohérence et stabilité : celui de la *langue*, dont relèvent des objets d'études "inférieurs" comme le mot, la phrase ou le paragraphe, et celui du *récit*. Alors que ces niveaux voisins sont susceptibles d'une grammaire — élaborée ici par la linguistique, là par la sémiotique ou la narratologie —, le dispositif romanesque est informalisable. Ses différents "modèles" ne sont jamais que des conventions d'époque, de genre, de style, à prendre ou à laisser, et laissées aussi souvent que prises. Ne restent au mieux que des pratiques concrètes, en écho, en contraste, en grappes ou en bouquets. » (11).

S'il n'y a de science que du général, est-il bien raisonnable d'espérer donner la poétique d'un ensemble de conventions et de pratiques extraordinairement diverses d'une époque à un autre, et d'un auteur à l'autre, voire d'un éditeur à l'autre ? Constituer la disposition romanesque en objet authentiquement théorique suppose de rompre d'emblée, et sur un triple plan, avec « l'orthodoxie structurale » (14) : en ouvrant d'abord la poétique à l'histoire, pour donner toute leur place à ces « pratiques concrètes » qui relèvent de ce qu'on nomme aujourd'hui, par un emprunt à l'anglais qu'un Canadien s'interdit, la « bibliographie matérielle » ; en élargissant encore l'enquête au plus vaste ensemble des « pratiques timides, des textes ratés, ou plus banalement médiocres » (16) — un corpus que « sa complète indifférence aux diktats théoriques rend plus riche en variations subtiles et insoupçonnables que celui que pourrait conjecturer le théoricien le plus débridé » :

« Dans l'inventaire des possibles d'un procédé, l'archaïsme et la maladresse sont aussi éclairants, aussi riche en illustrations et en pistes de réflexion, que la plus sophistiquée des avant-gardes » (17)

U. Dionne entend aussi substituer à la lecture « paradigmatique et tabulaire » le plus souvent pratiquée par la poétique une appréhension « linéaire et progressive » apte à rendre compte de « l'expérience temporelle et cumulative de la (première)

⁴ *Bien coupé, mal cousu*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998 ; mais aussi : « Un problème de division. Ou comment Sterne et Diderot chapitrèrent le roman », *Poétique*, n° 96, 1993.

lecture » (15), tant il est vrai que les scansion de la matière fictionnelle ont sur nos modes de lecture les plus concrets l'influence la plus directe.

En vertu de ces trois options méthodologiques, et pour compenser la trop grande familiarité du chapitre à l'âge moderne, l'enquête fera logiquement la part belle au roman d'Ancien Régime, lequel oppose « aux dispositions lourdement motivées du XIXe et du XXe siècle — celle d'un Hugo, d'un Flaubert, d'un Zola » —, « des découpages incertains, fluctuants, sans cesse remis en cause : segmentations forcément hésitantes, en cette époque où se découvre à tâtons la grammaire du roman, et forcément aléatoires, puisque soumises à des dynamiques éditoriales où l'autorité de l'écrivain n'est encore qu'un facteur parmi d'autres » (18). Mais au vrai, du *Roman d'Énéas* à la *Vie Mode d'emploi*, en passant par les interminables (et d'ailleurs le plus souvent inachevés) pseudo-mémoires du XVIIIe siècle, *La Comédie humaine* ou les *Rougon-Macquart*, y a-t-il des romans qu'Ugo Dionne n'ait pas au moins ouvert ? Et des éditions qu'il ignore, quand les variantes offertes pour la segmentation de tel ou tel roman d'une édition à l'autre se révèlent régulièrement riche d'enseignements ?

Si « l'étude de la disposition se confond avec celle du roman lui-même » (12), c'est que nul encore n'avait songé à montrer comment le genre romanesque en est venu à adopter le chapitre comme scansion quasi-unique ; et s'il faut pas moins de 500 pages particulièrement denses pour répondre à cette « superficielle » question, c'est que cette « petite » histoire-là nous en apprend peut-être plus sur les grandes évolutions du genre que l'ambitieux panorama proposé par Th. Pavel dans *La Pensée du roman* (Gallimard, 2003)...

Archidispositif, paradispositif, quasidispositif : ranger sa bibliothèque

On regrettera seulement qu'un ouvrage qui fait de la « disposition » son objet même et dont l'ambition est d'abord typologique n'offre pas une table des matières mieux détaillée, qui rende un compte plus exact de la richesse d'invention terminologique du poéticien — lequel rivalise ici avec l'ingéniosité du premier Genette...

Soit donc le « dispositif » comme unique objet : le terme enveloppe toutes les formes et tous les procédés de la segmentation romanesque. Les deux premiers chapitres nous placent aux « frontières du dispositif », pour étudier d'abord les pratiques dispositives à un niveau supérieur à celui du roman lui-même, « au-dessus » du roman ou bien « tout contre » lui.

On nommera désormais avec U. Dionne archidispositif tous les phénomènes par lesquels un *opus* se trouve intégré à un ensemble plus vaste au sein duquel il forme une unité parmi d'autres (la relation du chapitre à l'opus s'y trouve, si l'on veut, « décalée d'un cran »). Relèvent d'abord de l'archidispositif toutes les constructions donnant le jour à un *cycle*, à une *séquence*, à une *série*, et ultimement à un *corpus*.

Le *cycle*, abondamment pratiqué au Moyen Âge puis au XIXe siècle (et totalement abandonné dans l'intervalle : le fait méritait d'être médité), constitue « l'archidispositif par excellence » :

« L'opus y reste toujours autonome, lisible par lui-même ; mais il n'acquiert toute sa plénitude sémantique et narrative que lorsqu'on le rapporte au système qui l'inféode, et à la position que ce dernier lui attribue. C'est donc ce système, considéré dans sa globalité, qui agit ici comme principe d'unification et comme structure d'engendrement : chacune des œuvres qu'il subsume peut être réduite à un produit de sa combinatoire. » (21)

Mais le modèle cyclique n'épuise pas le jeu des rapports possibles entre la somme et les parties, qui admet bien d'autres « degrés » examinés par ordre décroissant⁵. Dans la *séquence*, ou roman à suites, ce n'est plus la somme qui détient la primauté, mais le premier des éléments de l'ensemble : les suites ou continuations ne sont jamais que des « excroissances » du roman-source, « à la fois premier dans l'ordre de parution, et fondateur des données diégétiques dont la reprise caractérise le développement séquentiel » — selon une logique, pourrait-on ajouter « à la suite » d'U. Dionne, qui n'est pas si différente de la dynamique à l'œuvre dans le développement d'un genre (le roman-source se trouve délivrer la grammaire dans laquelle les suites doivent s'écrire, sauf à donner le jour à un roman différent...). Le développement proposé ici sur les suites offre d'utiles compléments aux pages consacrées par G. Genette à cette pratique hypertextuelle dans *Palimpsestes*, notamment en ce qu'U. Dionne fait régulièrement valoir que le « roman d'Ancien Régime n'est jamais *irréremédiablement achevé* », et qu'« un même régime éditorial informe la tendance à l'excroissance apocryphe et la propension à la suite, auctoriale ou allographe », le roman de l'âge classique demeurant toujours « susceptible de réfections, de réorientations idéologiques ou thématiques — et de suites, autographes ou apocryphes » (50).

Troisième variété d'archidispositif, la *série* est composée de textes narratifs indépendants, le système s'identifiant alors à une proposition, « un paradigme que réalise séparément chacun des opus ». Exemples canoniques : la série « paralittéraire », naguère analysée par U. Eco⁶, ou le roman-feuilleton, étudié notamment par L. Quéfellec⁷. Le privilège accordé par U. Dionne au corpus des

⁵ Aux indications bibliographiques fournies par U. Dionne sur cette question, on ajoutera : A. Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries en littérature de genre*, Paris, CNRS-Éditions, 2004 (Recensé dans *Acta Fabula* : <http://www.fabula.org/revue/document950.php>).

⁶ « Le mythe de Superman », repris dans *De Superman au surhomme*, trad. fr. Grasset, 1993 ; rééd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio-Essais », 1995.

⁷ *Le Roman-feuilleton au XIXe siècle*, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1989. Aux indications bibliographiques fournies par U. Dionne, il conviendrait d'ajouter les travaux récents de S. Mombert sur « le roman de cape et d'épée ».

XVIIe et XVIIIe siècles, qui ne pratiquent pas ce type de construction sérielle, lui permet toutefois d'offrir des réflexions inédites sur des pratiques éditoriales souvent négligées par les histoires de la littérature : les *collections* (*Les Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, 1770-1780) et *bibliothèques*, « produits d'une hantise descriptive et classificatoire propre aux Lumières » (*Bibliothèque universelle des romans*, *Cabinet des Fées*, etc.).

« Le disparate des ouvrages compilés n'empêche pas — et tendrait même plutôt à encourager — les efforts d'harmonisation de l'ensemble : chaque roman est écrit (ou, le plus souvent, réécrit) *pour* la série dans laquelle il se trouve placé ; il est raboté jusqu'à ce qu'il s'insère sans accroc dans la totalité organique de la Bibliothèque, comme un volume sur son rayon. Une fois ces modifications apportées, il ne sera plus même lisible en dehors de son (nouveau) milieu. » (64).

Dans le *corpus* enfin, « les œuvres complètes ou choisies d'un écrivain sont regroupées en un *Œuvre* organique et cohérent », l'unité se fondant ici en un point extérieur au texte proprement dit — « le "corps" de l'auteur, qui garantit l'unité « naturelle » de son Œuvre rassemblé » (71). On trouvera là notamment des pages passionnantes sur l'histoire des éditions des *Œuvres* de Voltaire ou Chateaubriand.

Le paradispositif — la « segmentation qu'impose à un roman une parution (originale ou postérieure) en livraisons périodiques » (85), dite parfois « par parties séparées » — constitue un cas particulier d'archidispositif, et non le moins intéressant pour le poéticien.

« Même lorsqu'ils ont droit à une refonte et qu'ils survivent sous une forme unifiée, ces romans (d'abord) différés gardent des traces de leur gestation publique et saccadée. [...] Les livraisons se trouvent non seulement isolées dans l'espace, mais séparées *dans le temps* ; la fin de chaque livraison équivaut à celle de "l'œuvre" elle-même, telle qu'elle existe alors dans sa version publique. » (86)

C'est l'usage majoritaire pour les pseudo-mémoires et les longs romans du premier XVIIIe siècle (*Gil Blas*, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *La Vie de Marianne*, *Cleveland*, etc.), et le régime constitutif du roman-feuilleton. U. Dionne ne s'intéresse ici qu'au destin éditorial de certains de ces paradispositifs, notamment balzaciens : il reste beaucoup à dire encore sur les conséquences proprement narratologiques de ce mode de composition des romans qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin, et se publient par parties séparées, interdisant en pratique au romancier tout repentir, tout réaménagement de la séquence antérieure déjà livrée au public, dans une

sorte de fuite en avant où la fiction court régulièrement le risque de s'engager dans une impasse (de là que nombre de ces romans périodiques soient demeurés inachevés). La narratologie ayant peut-être accordé un privilège trop net aux intrigues modernes parfaitement « dénouées », donc toujours susceptibles de se laisser décomposer « à rebours », ce sont toutes les catégories de la poétique du récit élaborée par G. Genette dans « Discours du récit » (*Figures III*) qui mériteraient sans doute d'être revisitées pour décrire ce mode singulier de composition romanesque⁸.

Les pratiques regroupées ensuite (chapitre 2) sous le nom de quasidispositif se trouvent déterminées « par l'imposition, à un territoire unique, d'un découpage multiple ». Le phénomène majoritaire est ici celui du *recueil*. Mais la formule à laquelle songe d'abord un lecteur moderne — celle du « recueil parataxique » de nouvelles, « qui se caractérise par le regroupement, dans une même unité de publication, de plusieurs unités textuelles présentant des propriétés génériques, génétiques ou rhétoriques communes — n'est ni le seul ni même le plus important des modes de collection de la nouvelle sous l'Ancien Régime. Le roman et le recueil ont été longtemps mêlés, si bien qu'Ugo Dionne peut nous inviter à distinguer trois espèces, du mode le plus organique au plus éclaté : le *récit imbriqué* (les récits insérés dans le roman, question très débattue par les théoriciens de l'âge classique), le *récit encadré* (par une parole métadiégétique selon le modèle de la *cornice*, *Heptaméron* ou *Illustres françaises*), le *récit colligé* ou recueil polytextuel *stricto sensu* — à propos duquel le poéticien offre au passage d'utiles considérations en termes de « rhétorique de la lecture » (146-156).

Mais l'attention portée aux siècles classiques oblige encore à faire une place, aux côtés des trois catégories de recueils, aux *romans anthologiques* :

« Aux XVIe et XVIIe siècles, la fiction en prose [...] se pose notamment comme un répertoire de formes discursives ou poétiques que le relâchement de sa structure narrative lui permet d'accueillir sans violences. [...] S'il est lu pour l'entrain d'une intrigue enchevêtrée, le roman est *aussi* consulté, et compulsé, à la manière d'un manuel ou d'une anthologie. » (156)

⁸ Tel est notamment l'objet d'un très prochain colloque, qui se tiendra lui-même « par parties séparées » : *La Partie et le Tout. Les moments de la lecture romanesque* (Paris, sept. 2008 ; Bruxelles, oct. 2008 ; Venise, nov. 2008) ; voir aussi M. Escola, « Avis de tempête et préavis romanesque. Les scènes d'embarquement dans *Cleveland* », [in :] *Cleveland...*, études réunies par F. Magnot, Louvain, Peeters, 2008 ; « Longueur de *Cleveland* », [in :] J.-P. Sermain (éd.), *Cleveland de Prévost, l'épopée du XVIIIe siècle*, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2006 ; « Marivaux ou le roman possible », *Revue Marivaux*, 6, daté 1997 (paru en 1998) ; « Récits perdus à Santillane », [in :] *D'une gaîté ingénieuse. L'Histoire de Gil Blas...*, études réunies par B. Didier & J.-P. Sermain, Louvain, Peeters, 2004 ; « Pour une poétique de l'inachèvement : les égarements du narrateur et du récit chez Crébillon », [in :] *Poétique de la pensée. Mélanges offerts à J. Dagen*, Champion, 2006.

U. Dionne analyse ici les « discours insérés » dans le roman baroque (*L'Astrée*) et offre aussi les résultats chiffrés d'une vaste enquête sur les « insertions lyriques » dans les fictions en prose de 1660 à 1769, avant de proposer une synthèse sur « l'insertion épistolaire » (p. 169 sq.) adossée aux travaux de M.-G. Lallemand⁹ et Jan Herman¹⁰.

Le corpus des fictions classiques invite à se pencher encore sur les dispositifs propres aux *romans mimétiques*, qui revêtent les oripeaux de pratiques non fictionnelles : correspondance et journal intime, « forme paradoxale » entre toutes, « où le récit tente de se couler dans un moule textuel qui l'exclut par définition » (197). Le quasidispositif intervient ici à l'intérieur du livre, qu'il découpe selon ses propres termes, mais ses unités spécifiques (lettres, entrées de journal) ne s'identifient pas d'abord spontanément aux parties, livres ou chapitres : entre dispositif et quasidispositif subsiste toujours comme un écart auquel les fictions mimétiques doivent une bonne part de leur efficacité.

Petit traité de la disposition romanesque

Au terme de ces deux expéditions de reconnaissance aux « frontières du dispositif », U. Dionne peut s'engager (chap. 3) dans une « théorie du dispositif » proprement dit, en recourant à différents modèles de description. Il s'agit d'abord de statuer sur la place du dispositif à l'intérieur du modèle proposé par G. Genette dans *Seuils* :

« Le dispositif, phénomène essentiellement matériel, intimement lié à la typographie, et plus généralement au régime de lecture et de présentation textuelle mis en place par le livre, relève-t-il du *texte* lui-même ou bien du *paratexte*, cet "ensemble hétéroclite" de pratiques verbales, graphiques, "factuelles", matérielles et numériques qui lui sert d'escorte lors de sa diffusion en volume ? » (202)

La démarche est là encore de poétique historique, qui permet d'illustrer le développement du dispositif à partir de certaines pratiques paratextuelles, et de montrer leur différenciation progressive, jusqu'à complète autonomisation (« les chapitres peuvent se passer de titre, et s'en passent le plus souvent »). Le dispositif se situe « entre les espaces qu'attribue Genette au paratexte » : « s'il remplit certaines des fonctions ancillaires du paratexte, le dispositif est aussi investi d'un rôle plus largement textuel et narratif », « rapport de *configuration* et non plus de "simple" présentation (214).

⁹ *La Lettre dans le récit. Étude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Tübingen, G. Narr, coll. « Biblio 17, 2000.

¹⁰ *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1989.

Mais quel statut accorder au dispositif sur un plan « onto-logique » ? Le dispositif est-il une propriété constitutive de l'œuvre ou un phénomène contingent, comme tendraient à nous en persuader les aléas éditoriaux ? U. Dionne montre sur plusieurs exemples que « deux forces sont à l'œuvre dans la détermination du statut d'un dispositif, comme dans d'éventuelles modifications de ce statut » (231) : l'histoire bien sûr (régimes fluctuants du texte, pratiques de publication, traditions éditoriales, etc.), mais aussi « le degré d'investissement dont la forme fait l'objet » de la part du romancier qui peut ou non intégrer à sa poétique les procédés que lui imposent « les modes de réalisation de l'œuvre dans un univers culturel donné ».

« Historiquement, le cas de la disposition romanesque a ceci de particulier que, de forme purement matérielle, elle devient dans un âge où une part croissante des décisions éditoriales est déléguée à l'écrivain ou effectuée avec son accord, une forme proprement littéraire — à l'issue d'un investissement massif des romanciers, qui intègrent la pratique dispositiva à celle de la littérature même. » (232)

Autre question théorique encore : le dispositif doit-il être pensé comme « montage » d'unités douées de leur propre autonomie, ou bien comme « découpage » d'une matière initialement filée ? Deux pensées du texte s'affrontent là, tout comme deux conceptions de la lecture, dont U. Dionne peut retracer la généalogie (233 sq.). La question intéresse aussi bien la génétique : la segmentation est-elle un préalable à la composition ou intervient-elle après coup ? On est ici renvoyé à la diversité des pratiques des romanciers : certains procèdent à un découpage dès l'étape du plan soumis ensuite à tous les aléas de la rédaction (Flaubert), pour d'autres le dispositif impose d'emblée sa « discipline » ou une méthode de rédaction (les exemples sont ici encore ceux des romans périodiques, chaque partie instituant sa propre unité, mais aussi celui de Zola).

On ne doit pas enfin négliger le fait que le texte propose déjà certains modes de segmentation, en prenant en charge « certaines des fonctions d'organisation que remplit *autrement* le dispositif » (250) : la *punctuation*, dont la fonction est parfois si proche de celle du dispositif « qu'on serait tenté de regarder leur différence comme affaire de degrés plutôt que comme une véritable distinction qualitative » (251 sq.) ; mais aussi et surtout l'*alinéa*, structurellement proche du « saut de chapitre » (259 sq.), ou encore parfois la réalité physique de la *page* ou le *titre courant*.

Un cas d'école : le dispositif classique

Le quatrième chapitre est consacré aux « tendances et constantes du système dispositif romanesque d'Ancien Régime » (277 sq.). Ici encore, la démarche du poéticien ne se distingue pas de celle de l'historien : des tableaux (281) permettent

de suivre d'abord, une décennie après l'autre du XVIIe au XVIIIe siècle, l'évolution de la proportion croissante de textes non divisés en regard des textes divisés, parallèlement à l'essor des pratiques « mimétiques ».

« Tout se passe comme si, à la structure complexe et aux multiples niveaux que proposait le roman baroque, s'opposait à partir des dernières décennies du XVIIe siècle le bloc de texte monolithique des "historiens" et des mémorialistes — fantasme d'une vie qui se déroule et se raconte d'un seul souffle, une seule gigantesque seconde de parfaite conscience. [...] L'absence de divisions agit, pour le roman "classique", comme une sorte de caution historique. [...] Le texte filé, coulé, reste une marque de *non-fiction*, de "sérieux" littéraire. » (282 & 284).

U. Dionne procède ensuite par « niveaux » : de la plus haute unité — soit, successivement : le tome, le volume, la partie, le livre et le chant — à la plus basse — en l'occurrence le chapitre, auquel une longue section est enfin consacrée ; plus exactement, l'examen des « genres chapitrés » de l'âge classique est l'occasion de proposer (319 sq.) une très efficiente typologie des différentes formules de la construction narrative, dont on peut penser qu'elle fera très vite école : dans la catégorie des *romans-recueils*, on distinguera formule picaresque, roman asmodéen (sur le modèle du *Diable boiteux*), roman mangoguléen (sur celui des *Bijoux indiscrets*), formule anthropomorphique (*Le Sopha* de Crébillon) ; pour le *roman de voyage*, on opposera le dispositif de *l'itinéraire* (*Candide*) aux dispositifs *insulaire* (*Le Quart-Livre*) ou *utopique* (Foigny, Veiras et Tiphaigne de la Roche) ; déduction faite des ces deux premières familles, on se penchera ensuite sur le cas du *roman romanesque*, celui qui affiche comme tel son statut fictionnel, pour distinguer encore entre *romanesque léger* (les formes drolatiques de l'antiroman, du roman libertin et du conte philosophique) et *romanesque sérieux*, par lequel, dès les années 1630 (et les romans de Mouhy), la chapitration se trouve instaurée comme dispositif légitime.

« Mouhy a des devanciers ; il a quelques contemporains ; il a, surtout, une gigantesque postérité : celle que compose l'ensemble des romanciers "modernes", pour qui l'alliage du "sérieux", du chapitre et du roman ne tient pas du pari, mais de ces vérités d'usage qu'on ne songe plus à revisiter. [...] Le fait que le chapitre soit associé à [la] représentation inédite [d'une nouvelle humanité] contribue sans doute à expliquer pourquoi il deviendra, au siècle suivant, l'unité canonique d'un roman qui a fait de cette humanité son principal objet. » (358 & 360).

U. Dionne montre ainsi que, du XVIIIe au XIXe siècle, « un système (doublement) multiple — présentant à la fois plusieurs types d'unités concurrentes — se transforme en un système simple, centré sur le seul chapitre, appelé à opérer seul l'ensemble des sectionnements narratifs ou quasidispositif ». Le chapitre « phagocyte les valeurs et les fonctions du livre, de la partie, des morceaux insérés ; il élimine tout ce qui ne lui est pas miscible ; il constitue désormais, sans aucune ambiguïté, l'étalon, l'unité de base d'un dispositif que l'on peut plus que jamais identifier à la seule "chapitration" » (362).

Toponymes et reliefs

Les deux derniers essais se penchent sur un lieu dispositif particulier, en renouant avec la démarche de G. Genette dans *Seuils* : le blanc qui sépare et définit deux chapitres (ou deux parties, deux livres, etc.). Ce lieu de rupture est d'abord le lieu où s'inscrivent les toponymes du paratexte dispositif donnant forme au roman ; Ugo Dionne les envisage l'un après l'autre en faisant la part belle aux avatars, bizarreries et anomalies : le *matricule* (« tome premier », « livre quatrième », « chapitre VII »), *l'intertitre*, *l'épigraphe* — à quoi on doit ajouter la *table* qui se situe pour sa part en marge du roman. Pour chacun des toponymes, les évolutions sont sensibles d'un âge à un autre dans l'essor du genre romanesque. Et la poétique s'ouvre ici à des considérations relevant d'une phénoménologie historique de la lecture. Ainsi pour l'intertitre :

« L'évolution de l'intertitre paraît déterminée par le remplacement (progressif, inégal et sans doute incomplet) d'un système dominé par la fonction d'*indexation* par un (ou des) système(s) qui mettent plutôt l'accent sur d'autres fonctions — commentaire, désignation, description. Une conception utilitariste de l'intertitre, centrée sur l'après-lecture et sur le repérage postérieur des unités du roman, est relayée par une conception "littéraire" ou narrative, dans laquelle les titres participent à la lecture et s'intègrent au travail de déchiffrement du texte. C'est cette substitution, cette transformation de statut, qui favorisent en retour le rétrécissement du titre du chapitre » (382)

L'ultime section envisage le *blanc* lui-même, la « rupture dispositive » dans les relations qu'elle entretient avec la *clôture* et *l'attaque* du chapitre — les trois éléments formant solidairement un unique « complexe ruptural » qui signifie la coupure tout en la compensant par différentes modalités, lesquelles se laissent logiquement ramener à deux principales, selon que le « procédé mitigeant » intervient sur le plan du récit ou sur celui de l'histoire.

« Dans le premier cas — où le procédé fait l'objet d'une détermination *narrative* —, la rupture de chapitre coïncide avec une brisure, une variation majeure dans la performance

du narrateur ou dans l'organisation du récit. Quant à la détermination *thématique*, elle est le domaine des *topoi* proprement dits — événements diégétiques divers, liés au champ général du passage, de la transition, et qui reproduisent mimétiquement ou métaphoriquement le "mouvement" dispositif qu'ils ont charge d'introduire et de signaler. » (438)

On trouvera là, outre de savoureux exemples, de fines notations sur ces phénomènes majeurs et souvent subtils que sont notamment le *leitmotiv* (471 sq.), les *boucles*, les *enclenches* (où les unités débordent l'une sur l'autre, s'adaptant à la manière des roues d'un engrenage)¹¹, et plus longuement sur *l'ellipse* (493-510).

Une brève conclusion vient délivrer une commode synthèse des « grandes propriétés du régime dispositif classique », pour mieux caractériser *in fine* l'installation d'un « nouveau régime » : celui du dispositif canonique qui prend la forme que nous lui connaissons avec les romans de Flaubert ou Zola.

Sommes-nous entrés dans une nouvelle ère, « quelque deux cents ans après l'avènement du dispositif chapitral », avec l'irruption des nouvelles technologies qui préludent peut-être à un nouveau rapport au texte et à la lecture ? U. Dionne ne le croit guère, qui fait valoir que le livre continue de conditionner notre réception des textes, quel qu'en soit le support, pour observer que « la page informatique, en somme, est un chapitre qui n'ose pas dire son nom » (534)... Nul doute en effet que « le chapitre n'a pas dit son dernier mot ».

La poétique non plus, à laquelle l'essai d'U. Dionne redonne en quelque sorte un avenir : si les considérations historiques et bibliographiques permettent ici de « tempérer le formalisme par l'érudition », *La Voie aux chapitres* révèle aussi que la poétique peut en retour « qualifier les minuties de l'érudition par l'énergique synthèse du formalisme ». On veut croire que cette « voie »-là sera de mieux en mieux frayée.

¹¹ Terme librement emprunté par U. Dionne à Jacques Allard, *Le Chiffre du texte. Lecture de l'Assommoir*, Montréal, Grenoble, P.U. du Québec, P.U. de Grenoble, 1978.

PLAN

AUTEUR

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : escola@fabula.org