

C. Colin, T. Conrad & A. Lebond (dir.) (2017),
Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle,
Rennes, PUR, p.119-133.

DE L'ÉPISODE AU CHAPITRE : LA FONCTION ESTHÉTIQUE DE LA SEGMENTATION NARRATIVE

Raphaël BARONI et Anaïs GOUDMAND

Les fonctions esthétiques du chapitre

La poétique du chapitre est une science jeune, dont on peut pratiquement faire coïncider l'apparition avec la publication, il y a cinq ans, de l'ouvrage pionnier d'Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres*¹. Cela fait pourtant près d'un quart de siècle que Gérard Genette avait attiré notre attention sur les péritextes² auctoriaux et éditoriaux, auxquels il est possible de rattacher le dispositif capitulaire, avec ses indications de numéro de chapitre, ses sous-titres plus ou moins développés, ses éventuels résumés, ses renvois en table des matières, etc. Pourtant, alors que de nombreuses études ont été consacrées à différents avatars péritextuels, Aude Leblond souligne que « le chapitre semble étrangement absent des préoccupations de la critique universitaire », ce qui s'explique, selon elle, par une difficulté à tenir compte des « pratiques de lecture, qui fragmentent inévitablement les romans³ ». Elle ajoute que cette difficulté se double du refus d'admettre :

le phénomène de la lecture rapide et cursive, voire sélective, dynamisée par [...] la « tension narrative » – et dont on peut penser que le chapitre, qui promet réguliè-

1. DIONNE U., *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

2. GENETTE G., *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

3. LEBLOND A., « Le chapitre invisible? », posté le 7 janvier 2012, consulté le 19 juin 2012, URL : <http://chapitres.hypotheses.org/62>

rement un dénouement, mais ne fait à chaque fois que nous renvoyer au chapitre suivant, est un élément clef⁴.

Ainsi, s'interroger sur la fonction du chapitre nous conduit naturellement à envisager un mode de lecture généralement honni par la critique. Car la fragmentation du texte est fondamentalement liée au rythme de lecture *en progression*, c'est-à-dire à une appréhension tâtonnante du texte, qui ne correspond pas aux standards de la lecture critique. En effet, la lecture critique postule, à l'instar de Barthes, que tout roman est nécessairement « déjà lu », et que la seule forme de lecture valable (valorisée, autorisée, avouable) est une relecture interprétative, un retour critique sur le texte, une réflexion herméneutique portant sur l'œuvre saisie dans sa totalité. À l'inverse, l'étude du chapitre nous invite à réfléchir sur ce qu'Aude Leblond désigne comme la « fonction linéaire et respiratoire » de l'organisation romanesque.

Avant de fermer le livre, on finit son chapitre. La tabulation chapitrée fournit dès lors un balisage, un rythme à l'activité de lecture : il faudrait explorer ses fonctions, par exemple en partant de la façon dont les chapitres relaient la tension narrative, par le biais des micro-dénouements qu'ils fournissent à intervalles réguliers⁵.

Certes, les recherches d'Ugo Dionne ont ouvert un vaste champ de recherche pour la poétique du récit mais, en dépit de l'énorme travail entrepris dans *La Voie aux chapitres*, l'exploration des « fonctions » du dispositif capitulaire reste encore au stade embryonnaire. C'est du moins ce que reconnaît Ugo Dionne dans la conclusion de son ouvrage lorsqu'il affirme :

Bien que j'aie évoqué à plusieurs reprises les *fonctions* de la chapitration, je n'ai pas procédé à une formalisation explicite de la fonctionnalité dispositrice. Dès le départ, cette question m'a semblé tout à la fois rudimentaire et inextricablement compliquée⁶.

Le travail d'Ugo Dionne a en effet pour ambition de décrire l'apparition du chapitrage dans la littérature du XVIII^e siècle, et son travail relève ainsi davantage de la poétique historique que d'une analyse rhétorique qui s'intéresserait aux fonctions narratives de la segmentation textuelle. Dionne recense toutefois deux fonctions essentielles qui se rattachent, d'un côté, à cette explication définie comme « rudimentaire », et de l'autre, à un problème qu'il juge « inextricablement compliqué ».

1) La fonction rudimentaire du chapitre serait tout simplement *pratique*. Genette expliquait que l'œuvre « existe dans l'espace et comme espace, et le temps

4. *Ibid.*

5. LEBLOND A., « La respiration du chapitre », posté le 7 janvier 2012, consulté le 19 juin 2012. URL : [http://chapters.hypotheses.org/89]

6. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, *op. cit.*, p. 528.

qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ⁷ ». On pourrait filer la métaphore et ajouter que la route ou le champ peuvent être plus ou moins longs et chaotiques ou, au contraire, organisés, comme un parcours jalonné d'étapes et de pauses. La fonction pratique du chapitrage, à l'image de la ponctuation, consisterait ainsi simplement à baliser « l'espace du livre et du roman⁸ ». Dionne affirme ainsi qu'au « rôle pneumatique et rhétorique de la ponctuation correspond, pour le chapitre, une fonction rythmique⁹ ». Une fonction respiratoire, donc, qui correspond au besoin de rendre la matière romanesque plus digeste, de faciliter sa compréhension et sa mémorisation partielle. D'ailleurs, on connaît l'effet des œuvres d'avant-garde qui se refusent à toute forme de balisage, même celui du paragraphe ou de la ponctuation, et dont l'idéal vise le *scriptible* au détriment du *lisible*. La pause serait donc, ici, à comprendre comme le lieu où l'on peut reprendre son souffle, où l'on fait le point, où l'on peut interrompre sa lecture sans crainte d'être perdu au moment de la reprendre. Une fonction élémentaire, donc, mais où se joue déjà la question de notre rapport à l'œuvre, la manière dont nous envisageons la consommation du texte, qui peut correspondre à une lecture intermittente ou, au contraire, cursive, à un parcours balisé ou à un défrichage harassant dans une jungle de mots.

2) La deuxième fonction évoquée par Dionne se situe, de manière plus explicite, sur le plan *esthétique* et correspond à « l'ensemble des rôles que le romancier peut faire jouer au dispositif – c'est-à-dire aux chapitres, aux ruptures, aux divisions, aux intertitres... – dans le système de l'œuvre¹⁰ ». Sur ce point, le corpus sur lequel s'est concentré Ugo Dionne n'apparaît pas comme le lieu idéal pour explorer ces rôles. Il constate en effet que :

L'Ancien Régime ne réalise que fort progressivement les potentialités suspensives du blanc interchapitral. Dans les romans où la rupture est essentiellement matérielle, liée à une publication en plusieurs volumes, concomitante ou différée, on laisse au temps et à l'espace qui séparent les livraisons le soin de créer la tension, de provoquer le désir de savoir¹¹.

Ce sera donc plutôt le siècle suivant, une fois le dispositif installé, qui verra la littérature exploiter de manière réfléchie et systématique les potentialités narratives de la fragmentation romanesque, notamment sous l'effet de l'esthétique du feuilleton. C'est encore ce que postule Dionne :

7. GENETTE G., *Figure III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 78.

8. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, *op. cit.*, p. 528.

9. *Ibid.*, p. 251.

10. *Ibid.*, p. 529.

11. *Ibid.*, p. 526.

Des ouvrages aussi divers que *L'Astrée*, *Clélie* ou *La Vie de Marianne* sont tous parus à la pièce, chaque livraison appelant certes la suivante, mais constituant une unité de lecture et d'interprétation, et reçue comme telle par le public contemporain. Les choses se compliquent au XIX^e siècle avec le roman-feuilleton, parfois composé en cours de parution, mais parfois aussi obtenu par le dépeçage d'un texte continu, ou complètement (et autrement) disposé¹².

Aude Leblond partage cette opinion jusqu'à faire se rejoindre la dynamique du chapitre et celle du roman populaire, au premier rang duquel elle mentionne le roman-feuilleton, dont *Les Mystères de Paris* apparaît comme le cas le plus emblématique.

Le chapitre serait ainsi l'apanage d'une littérature populaire, lancée comme *Les Mystères de Paris* dans une expansion quasi indéfinie, dans la mesure où chaque chapitre apporte son lot de personnages supplémentaires, et que l'avènement d'un dénouement est soumis à des aléas commerciaux¹³.

Il semble donc que la *fonction esthétique* du chapitre se serait déplacée au-delà de la simple pause respiratoire : il s'agirait plutôt d'imposer au lecteur ce que l'on pourrait définir comme une « respiration haletante ». Et cette fonction se serait imposée au cours du XIX^e siècle sous l'impulsion de l'émergence du roman-feuilleton, ce qui nous devrait nous conduire à explorer la relation qui s'établit à cette époque entre l'unité provisoire de l'*épisode* et l'unité partielle du *chapitre* héritée du siècle précédent. En d'autres termes, cette relation impliquerait l'existence d'une filiation et d'une homologie fonctionnelle entre la discontinuité induite par la narration épisodique et celle relative à la narration chapitrée. Cette fonction serait de nature essentiellement suspensive et elle entretiendrait un rapport avec la dynamique de l'intrigue, l'établissement et le maintien de la tension narrative¹⁴. En effet, Wolfgang Iser rappelait la logique inhérente à l'interruption du récit dans le roman-feuilleton et son lien avec l'établissement d'une tension dans l'acte de lecture :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit¹⁵.

12. *Ibid.*, p. 245.

13. LEBLOND A., « Le chapitre invisible? », art. cité

14. BARONI R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.

15. ISER W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effèt esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 332.

Ugo Dionne constate pour sa part que la fonction du chapitrage telle qu'elle se généralise au XIX^e siècle répond à une logique similaire :

Le monopole du chapitre [au XIX^e siècle] multiplie les ruptures, donc les occasions de clore; il entraîne le développement d'un récit plus haletant, et amène l'adoption de nouvelles stratégies, centrées sur le *suspense*, le coup de théâtre ou la coupure mélodramatique¹⁶.

Dans *Lector in Fabula*, Umberto Eco avançait également que les « signaux de suspense sont parfois [...] donnés par la division en chapitre¹⁷ ». Toutefois, Dionne ajoute avec prudence que « les emplois susceptibles d'être compris sous le chef de la fonction "esthétique" [du chapitre] sont inépuisables¹⁸ ». En effet, la littérature moderne et contemporaine a montré que le chapitre peut tout aussi bien remplir une fonction d'inventaire, qu'il choisisse de suivre une logique alphabétique, comme c'est le cas dans les *Microfictions* de Régis Jauffret, ou une logique spatiale, comme dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

Pour vérifier l'hypothèse d'un transfert d'une question esthétique, centrée sur la dynamique de l'intrigue, du feuilleton au roman chapitré, la première question qu'il faudrait donc se poser serait de vérifier si, matériellement parlant, la segmentation en épisodes du feuilleton correspond précisément à la segmentation en chapitres du volume qui en sera tiré, ce qui est loin d'être garanti. Par ailleurs, il convient d'éviter de considérer comme des postulats l'homologie et la filiation entre la logique de découpage propre à la publication en épisodes et celle inhérente au chapitrage du roman, ce qui supposerait que les effets de segmentation du récit auraient été transposés, sans altération, en passant d'un dispositif à l'autre. En effet, il faudrait au moins tenir compte du fait que les ruptures induites par les deux dispositifs ne sont pas de même nature pour le lecteur, puisqu'attendre la suite de l'histoire à la page suivante, cela ne produit pas le même effet qu'attendre le prochain épisode le lendemain ou la semaine suivante. C'est ce que soulignait Iser¹⁹ lorsqu'il affirmait que les romans-feuilletons perdent beaucoup de leur saveur lorsqu'ils sont publiés en volume, parce que la nature des « blancs textuels » diffère entre les deux versions.

On peut d'ailleurs montrer que lorsqu'un auteur envisage son récit en fonction de ces deux modes de publication, ses stratégies narratives évoluent inévitablement. C'est ce que relève Jan Baetens au sujet d'Hergé :

16. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, op. cit., p. 528.

17. ECO U., *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 145.

18. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, op. cit., p. 529.

19. ISER W., *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 333.

Hergé était passé maître dans l'art du récit « étagé », capable de répondre aux désirs des publics les plus variés [...] comme de tenir compte des sollicitations et des contraintes des deux grands formats de publication, à savoir la prépublication par planches en magazine et la publication intégrale en album. Si les meilleurs livres d'Hergé se prêtent aussi bien à cette lecture en feuilleton qu'à celle en album, c'est justement à cause de la polyvalence des planches mêmes, dont l'effet narratif ne dépend jamais seulement de la seule logique de l'attente et de la surprise hebdomadaires²⁰.

On peut donc envisager l'existence de stratégies narratives distinctes suivant que le mode de consommation préférentiel correspondra au feuilleton ou au livre. Le feuilletoniste peut s'appuyer sur la discontinuité temporelle du mode de publication qui induit un suspense en quelque sorte « mécanique », mais il peut craindre qu'un épisode précédent ait été manqué ou oublié, souci toutefois modéré par le fait qu'il peut s'appuyer sur les discours qui s'échangent dans une communauté de lecteurs qui progressent de manière synchronisée dans le récit, et qui partagent interprétations, souvenirs, diagnostics ou pronostics concernant la suite de l'histoire.

Le romancier qui planifie son volume voit quant à lui l'espace inter-capitulaire réduit comme peau de chagrin, mais il peut jouer sur d'autres formes de discontinuité, par exemple en intercalant des chapitres pour retarder le dénouement d'une situation, en enchâssant des scènes dans lesquelles la focalisation de l'histoire est modifiée et son intérêt est déplacé, ou en introduisant des énigmes complexes, qui peuvent nécessiter une relecture ultérieure de certains passages, des énigmes qui apparaissent également plus difficiles à résoudre pour le lecteur solitaire, puisqu'il ne peut pas partager ses hypothèses avec une large communauté interprétative progressant à son rythme dans le récit.

Par ailleurs, on peut également s'interroger sur la nature des procédés narratifs que l'on associe à la dynamique propre au roman feuilleton. Si l'on suit la définition proposée par Wolfgang Iser, celle-ci reposerait sur une forme singulière de suspense que les Anglo-Saxons désignent par le terme technique de *cliffhanger*. Cette technique est, somme toute, assez élémentaire, et elle était déjà bien connue avant la création du roman-feuilleton. Il s'agit simplement de ne pas faire coïncider le dénouement du récit, ou d'une séquence de ce récit, avec la clôture provisoire de la narration, de manière à créer un effet de « suspension » entre chaque épisode. C'est le principe qui veut que, dans les *Mille et une nuits*, le dénouement du conte ne corresponde presque jamais avec la fin de la nuit, sans quoi, Shéhérazade perdrait la vie. Il faudrait donc décaler la périodicité de l'intrigue, rythmée par

20. BAETENS J., « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, 2009, § 24, URL : [http://narratologie.revues.org/974].

l'alternance du nœud et du dénouement, de celle des épisodes ou des chapitres, dont la clôture devrait idéalement toujours conserver une part d'ouverture.

Il faut préciser que cette technique du *cliffhanger* ne doit pas être confondue avec la dynamique générale du suspense, car cette forme de mise en intrigue, qui consiste à encourager chez le lecteur la production de *pronostics* portant sur la suite de l'histoire²¹, peut très bien fonctionner dans un récit parfaitement linéaire et continu, comme c'est le cas, par exemple, dans un conte. L'élément essentiel du suspense, c'est la procrastination du dénouement, c'est la réticence d'une narration qui n'est pas pressée d'arriver à son terme, c'est la dilatation de la temporalité qui se manifeste, par exemple, par les ralentis stéréotypés que l'on associe aux duels des westerns.

Dans la suite de cette présentation, nous allons analyser en détail la dynamique narrative propre à quelques charnières situées entre les épisodes des *Mystères de Paris*, puis nous tenterons de réfléchir aux enjeux de la conversion des épisodes en chapitres. Il ne s'agira donc pas de se contenter d'illustrer l'hypothèse d'une homologie et d'une filiation entre la fonction esthétique de l'épisode et celle du chapitre, mais plutôt de problématiser cette hypothèse.

Analyse des charnières entre épisodes et chapitres

La division capitulaire des *Mystères de Paris* sera étudiée en comparant la publication dans le journal et les éditions en volumes, afin de dégager quelques spécificités de la tension narrative du roman-feuilleton tel qu'il est pratiqué par Eugène Sue. Les *Mystères de Paris* paraissent au tout début de l'histoire du roman-feuilleton, et les feuilletonistes ne font pas appel aussi fréquemment que leurs successeurs à la technique du *cliffhanger*. L'étiquette générique « roman-feuilleton » est particulièrement heureuse puisqu'elle souligne le double ancrage romanesque et journalistique des œuvres publiées sous cette forme qu'on pourrait qualifier de « bâtarde », n'était la connotation péjorative du terme : la segmentation opérée dans le journal n'est-elle qu'une étape avant la publication en volumes ou constitue-t-elle le véritable achèvement du texte ? La tension narrative survit-elle au rassemblement des différents épisodes dans le livre ? Il est intéressant de constater que dès la parution en journal, les *Mystères de Paris* sont doublement segmentés : on a d'une part la segmentation liée à la publication feuilletonesque, et d'autre part une division capitulaire qui ne la recoupe pas strictement. De même, on note

21. BARONI R., *La Tension narrative*, op. cit., p. 110.

dans le journal l'existence d'une division en parties, qui ne coïncide pas avec celle de la publication en volumes.

Avant d'analyser quelques passages du roman, il peut être utile de compléter les remarques d'Ugo Dionne sur le *dispositif* et l'*archidispositif* des *Mystères de Paris*. Ces notions posent en effet un certain nombre de problèmes lorsqu'elles concernent le roman-feuilleton, qui suppose non pas un, mais deux supports, qui se succèdent dans le temps : le journal, puis le livre. Le lecteur du *xxe* siècle n'a d'autre choix que d'accéder au texte dans sa version livresque, ce qui constitue un biais considérable par rapport aux lecteurs contemporains de la première publication. Une solution consisterait à considérer que la publication en feuilleton constitue un état transitoire du texte en attente de sa version définitive. C'est ce que suggère Ugo Dionne dans la partie qu'il consacre à l'archidispositif :

Pour la plupart des romans périodiques et des romans-feuilletons (en tout cas, pour ceux que nous lisons encore aujourd'hui), la segmentation paradispositive n'est jamais qu'un état transitoire, postérieur à la genèse proprement dite [...], mais néanmoins toujours vivant, et susceptible de mutations diverses. Ce travail d'ajustement ne s'interrompt vraiment que lors de la cristallisation de l'opus en une forme autorisée, généralement celle du volume : c'est la refonte livresque, la (re)publication post-périodique, qui procède à la fixation romanesque²².

Selon Dionne, le dispositif correspond au découpage du roman, tandis que le découpage périodique (livraison, feuilleton...) constitue le paradispositif. Il souligne qu'il y a parfois *coïncidence* entre les deux (exemple du roman-feuilleton où une livraison correspond à un chapitre du livre), ou *concordance* (une livraison correspond à une « partie » ou à un « livre » ou à n chapitres), ou encore *chevauchement* (une livraison est plus longue ou plus brève qu'un chapitre). À travers quelques exemples, nous allons brièvement montrer ce qu'il en est dans *Les Mystères de Paris*, pour en tirer quelques enseignements éclairants sur la poétique de la disposition du roman-feuilleton. Mais selon Dionne cette coprésence n'a qu'un intérêt anecdotique : le plus important reste la version définitive, telle qu'elle est arrêtée dans l'édition livresque. En cela il s'oppose à Régis Messac, pour qui seule compte la publication en épisodes :

Le feuilleton n'est pas fait pour être relu, et il faut convenir que si en un sens c'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art éphémère, comme celle que réalisent les acteurs. [...]

22. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, op. cit., p. 89-90.

Les feuilletonistes ne devraient jamais recueillir leurs œuvres en volumes, leur renommée serait plus durable²³.

Concernant le chapitrage tout d'abord. Dionne l'a remarqué, la livraison épisodique est parfois concurrencée par un découpage chapitral :

Dans certains cas, les livraisons proposent déjà une livraison chapitrale, indépendante de la coupure sérielle. Les *serials* de Dickens sont divisés en deux, trois, ou quatre chapitres; certains superposent même, à ce premier niveau, une division des chapitres en livres. Les livraisons respectent ces limites immanentes, dans la mesure où elles ne les contredisent ou ne les ignorent pas, mais elles ne se confondent pas non plus avec elles; la méthode de Dickens, qui compose à la fois par chapitre et par livraisons mensuelles, assure une certaine concordance des deux dispositifs, sans jamais les assimiler²⁴.

Ainsi, un feuilleton des *Mystères de Paris* peut correspondre à un chapitre, ou à deux chapitres, voire plus (par exemple, le feuilleton du 29 juin 1842 se compose des chapitres « La ferme » et « Les souhaits »), ou alors un chapitre trop long est divisé en plusieurs feuilletons (par exemple le chapitre intitulé « Rigolette », qui paraît les 8 et 9 décembre 1842). Selon Dionne, la présence d'une division en chapitres dès la publication dans le journal prouve que le découpage feuilletonnesque n'est qu'une transition avant la publication en volumes. Cette première étape de découpage serait avant tout pratique : un épisode doit s'étendre sur deux ou trois pages du journal, mais l'auteur peut établir en parallèle une division chapitrale plus fonctionnelle, plus attentive au déroulement du texte. Cette idée bat en brèche la *doxa* selon laquelle la discontinuité dans le roman-feuilleton reposerait exclusivement sur la division en épisodes. Prenons un exemple : dans le chapitre 18 de la première partie, le Prince Rodolphe est enfermé dans un caveau progressivement envahi d'eau, ce qui le condamne à une mort certaine; situation archétypale dans laquelle le niveau de tension narrative monte avec celui de l'eau, suivant un leitmotiv scandé tout au long du chapitre :

Il écouta... il n'entendit rien... rien qu'une espèce de petit clapotement sourd, faible, mais continu.

D'abord il n'en soupçonna point la cause.

[...] Et au milieu du morne silence qui l'entourait, il entendit plus distinctement encore le petit clapotement sourd, faible, continu.

Cette fois, il en comprit la cause : l'eau envahissait le caveau...

23. MESSAC R., *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Belles Lettres, 2011, p. 334.

24. DIONNE U., *La Voie aux chapitres*, op. cit., p. 93.

[...] Il n'entendit rien, rien que le petit clapotement sourd, faible, continu, de l'eau qui toujours montait, montait, montait²⁵.

À cela s'ajoutent d'autres éléments dramatiques : le héros alterne entre des tentatives désespérées pour sortir et des moments de résignation où il fait le bilan de son existence, calme et lucide malgré les rats qui lui grimpent dessus. Le chapitre s'achève sur son sauvetage *in extremis* par le Chourineur :

Rodolphe, anéanti, n'eut pas la force de se soutenir davantage, il glissa le long de l'escalier.

Tout à coup, la porte du caveau s'ouvrit brusquement en-dehors ; l'eau contenue dans le souterrain s'échappa comme par l'ouverture d'une écluse... et le Chourineur put saisir les deux bras de Rodolphe qui, à demi-noyé, se cramponnait encore au seuil de la porte par un mouvement convulsif²⁶.

Si l'on s'en tenait à une conception caricaturale du roman-feuilleton, on attendrait plutôt que le chapitre se termine un paragraphe plus tôt, selon la technique du *cliffhanger*, laissant Rodolphe dans une position incertaine. Or, on a ici un chapitre qui s'achève sur un dénouement et qui, de plus, ne correspond pas à la fin de la livraison, puisque le chapitre suivant, intitulé « Le garde-malade », paraît le même jour. Il y a donc une disjonction entre les charnières capitrales et épisodiques : le chapitre crée une forme de discontinuité au sein même de l'épisode.

Mais dans le cas où chapitres et épisodes coïncident (ce qui reste le cas le plus fréquent), le chapitre se clôt souvent sur un élément d'incertitude. Observons quelques exemples qui mettent en relief des procédés narratifs propres à l'incertitude provisoire qui caractérise la périodisation.

Rodolphe lui-même restait pensif.

Les deux récits qu'il venait d'entendre éveillaient en lui des idées nouvelles.

Un incident tragique vint rappeler à ces trois personnages dans quel lieu ils se trouvaient²⁷.

Rodolphe fut tiré de sa contemplation par un incident imprévu²⁸.

Dans ces deux cas, la fin du feuilleton voyait le héros plongé dans ses pensées, dans une situation qui semblait résolue et qui ne créait pas l'attente d'une suite. Il s'agit donc pour l'auteur de relancer l'intérêt du lecteur en introduisant un élément déstabilisant qui permet de nouer une nouvelle incertitude, fondée ici sur la curiosité. L'objet dont il est question est en effet sous-déterminé : nous n'avons pas, à ce

25. SUE E., *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, 1989, p. 144-145.

26. *Ibid.*, p. 145.

27. *Ibid.*, p. 67.

28. *Ibid.*, p. 90.

stade de la lecture, plus d'information sur la nature de cet « incident », si ce n'est qu'elle est qualifiée de « tragique » et d'« imprévue », et le lecteur devra attendre la livraison suivante pour en savoir plus. Cette discontinuité peut être redoublée par l'insertion de chapitres intercalés qui introduisent des histoires enchâssées ou changent simplement de focalisation. Cette technique est fréquemment exploitée par Sue, à tel point qu'il éprouve le besoin de s'en excuser :

Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement. Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent à passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire, autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre (si toutefois il y a de l'intérêt dans cette œuvre, aussi difficile que consciencieuse et impartiale)²⁹.

Prenons un autre exemple :

Il sembla au Maître d'École que la vue lui était rendue.

Il ouvrit les yeux... Il vit...

Mais ce qu'il vit le frappa d'une telle épouvante qu'il jeta un cri perçant et s'éveilla en sursaut de ce rêve horrible³⁰.

Là encore, l'auteur éveille la curiosité du lecteur à la fin de la livraison, mais il faudra attendre plusieurs semaines avant d'en apprendre davantage sur le rêve du Maître d'École. Ces ruptures dans la linéarité du récit peuvent s'expliquer peut-être par le fait que *Les Mystères de Paris* ont paru par livraisons quotidiennes, et non mensuelles ou hebdomadaires :

On pourrait presque dire que la poétique du feuilleton s'oppose point par point à celle du magazine. Celui-ci paraissant à d'assez longs intervalles, il est bon que chaque numéro forme un tout aussi harmonieux que possible. Aussi ce genre de périodique se prête-t-il assez mal au découpage. [...] Dans un journal quotidien au contraire, il s'agit de trouver chaque jour un nouveau motif d'intérêt et il n'y aura aucun inconvénient, loin de là, à laisser en suspens une curiosité qui n'aura pas le temps de s'éteindre en vingt-quatre heures. Au lieu d'une esthétique convergente, à la Poe, le feuilleton aura donc une esthétique divergente ; au lieu de chercher l'unité d'intérêt, on y cherchera la multiplicité d'intérêt³¹.

Ce procédé résiste particulièrement bien à la publication en volumes car la discontinuité est maintenue grâce aux chapitres intercalés.

En revanche, certaines charnières, destinées à rafraîchir la mémoire du lecteur du journal, ou à baliser la suite des événements, apparaissent comme des lour-

29. *Ibid.*, p. 385.

30. *Ibid.*, p. 359.

31. MESSAC R., *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit., p. 330.

deurs dans l'édition en volumes. Elles étaient cependant indispensables pour aider le lecteur à se repérer au milieu de ce foisonnement d'intrigues parallèles. Voyons quelques uns de ces « signets » (pour reprendre la terminologie de Danièle Aubry³²). Au début d'un épisode, ils permettent de rappeler aux lecteurs des informations sur la situation dont il est question :

Nous rappelons au lecteur que ces faits se passaient en 1838³³.

On n'a peut-être pas oublié qu'une famille malheureuse dont le chef, ouvrier lapidaire, se nommait Morel, occupait la mansarde de la maison rue du Temple. Nous conduirons le lecteur dans ce triste logis³⁴.

Le lecteur a peut-être oublié le portrait de la belle-mère de M^{me} d'Harville, tracé par celle-ci³⁵.

Situés à la fin, ils constituent parfois une sorte d'annonce du plan du prochain épisode :

Avant de suivre notre héros dans cette nouvelle excursion, nous jetterons un coup d'œil rétrospectif sur Tom et sur Sarah, personnages importants de cette histoire³⁶.

Pendant que M. de Saint-Rémy se rend chez la duchesse, nous ferons assister nos lecteurs à l'entretien de M. Ferrand et de la belle-mère de M^{me} d'Harville³⁷.

Pendant que M^{me} d'Harville attend la Goualeuse, nous conduirons le lecteur au milieu des détenues³⁸.

Mais à l'exception de ces « signets », le roman s'adapte sans difficulté à sa mise en volumes : la présence d'une segmentation capitulaire dès la publication dans le journal, l'usage de chapitres intercalés qui introduisent des ruptures entre différents niveaux de l'intrigue, permettent de maintenir la tension narrative au cours d'une lecture suivie.

En revanche, il est intéressant de noter que si les chapitres ne sont pas modifiés lors du passage au volume, les parties subissent quant à elles des modifications. Les éditions les plus récentes des *Mystères de Paris* (Gallimard, Laffont) reprennent une division qui ne correspond pas à celle du *Journal des Débats*. Nous ne nous

32. AUBRY D., *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une théorie du genre et de la sérialité*. Berne, Peter Lang, Éd. scientifiques internationales, 2006.

33. SUE E., *Les Mystères de Paris, op. cit.*, p. 225.

34. *Ibid.*, p. 420.

35. *Ibid.*, p. 547.

36. *Ibid.*, p. 239.

37. *Ibid.*, p. 547.

38. *Ibid.*, p. 616.

intéresserons ici qu'à la première partie, mais nos remarques peuvent s'appliquer de la même façon au reste de l'ouvrage. Dans le livre, la première partie s'achève sur un chapitre intitulé « La punition », tandis que dans le journal, Eugène Sue la fait terminer trois chapitres plus loin, après le chapitre intitulé « Le départ ». Le feuilleton s'achève sur la note suivante : « Fin de la première partie. Dans dix jours au plus tard, nous commencerons la publication de la seconde partie des *Mystères de Paris*, qui sera continuée sans interruption. (Note du rédacteur)³⁹. » La partie, dans le roman-feuilleton, correspond donc à une forme d'unité narrative (qu'on pourrait comparer à la « saison » des séries télévisées). À la fin de cette partie, des éléments de tension narrative sont résolus de façon euphorique : le héros, Rodolphe, a été sauvé par le personnage surnommé le Chourineur, il punit le Maître d'École en lui faisant crever les yeux et récompense le brave Chourineur en lui offrant une ferme en Algérie, et la partie s'achève sur le départ de celui-ci. Les titres des derniers chapitres sont à cet égard assez explicites : « La punition », « La récompense », « Le départ ». Mais d'autres éléments de l'intrigue restent en suspens, notamment en ce qui concerne le sort de la jeune Fleur-de-Marie, selon le principe de clôture et d'ouverture qui marque la fin d'une partie.

Or la première partie telle qu'elle apparaît dans le livre semble beaucoup plus arbitraire, puisque la récompense et le départ du Chourineur, qui en forment en quelque sorte l'épilogue, sont renvoyés à la deuxième partie. Pourquoi une telle incohérence ? Il semble que cela est dû aux contraintes éditoriales de l'époque. La première édition des *Mystères de Paris*, chez Charles Gosselin, suit de très près la parution dans le journal, puisque les premiers volumes sortent dès 1842. Elle est constituée de dix tomes en cinq volumes in-8°. On peut émettre l'hypothèse que le découpage dans l'édition Gosselin, qui a perduré dans les éditions suivantes (peut-être faute de véritable travail d'édition critique des œuvres de Sue) est lié à des questions purement matérielles et se décide en fonction du nombre de pages (chaque partie comprend plus ou moins l'équivalent de 136 pages dans l'édition Laffont) et non en fonction de l'évolution de l'intrigue. Ici, l'édition en volume a nui au texte initial *alors même* que celui-ci portait les marques de sa future fixation romanesque.

Au terme de cette analyse, nous pouvons constater que la coexistence des chapitres et des épisodes tend à problématiser l'hypothèse d'une *filiation* entre les deux. Ce que Jan Baetens a montré au sujet de *Tintin* s'applique parfaitement au roman-feuilleton : l'auteur envisage d'emblée son ouvrage en fonction

39. *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 juillet 1842, p. 3. Source : [gallica.bnf.fr] (Bibliothèque nationale de France).

des deux supports, et joue simultanément des ressorts du chapitre et de l'épisode. *Les Mystères de Paris*, conçus en fonction du dispositif journalistique, ne s'en réfèrent pas moins au support livresque, qui apparaît en quelque sorte, au moment de la publication en feuilletons, comme un archidispositif théorique, une potentialité exploitable sans que le roman ait à subir des modifications trop importantes. Mais il faut alors se défaire d'une conception balzacienne du roman : dans le cas des *Mystères de Paris*, la publication en feuilletons n'est pas un simple état transitoire du texte, puisque celui-ci est publié quasiment en l'état. L'ouvrage semble d'emblée avoir été pensé en fonction des deux supports auxquels il se destinait.

On peut également remettre en question l'hypothèse de l'omniprésence de la technique du *cliffhanger* dans la narration sérialisée⁴⁰. L'épisode du feuilleton et le chapitre du livre visent souvent, l'un comme l'autre, une forme de clôture relative, ne serait-ce que pour remplir une fonction « pratique » de balisage de la temporalité romanesque, de pause respiratoire. Chacune de ces unités apparaît dès lors tiraillée par une tendance contradictoire entre des forces centripètes, dont dépend la lisibilité du récit ou sa cohérence provisoire, et des forces centrifuges liées à la polarisation du récit « à suivre », gage d'une lecture haletante ou d'une fidélisation du lecteur.

Il faut toutefois ajouter que le feuilletoniste peut aussi compter sur une autre forme de fidélisation, qui dépend de l'attachement du public envers les personnages et l'univers diégétique, ce qui suffit généralement à assurer la continuité d'une lecture orientée vers les « prochaines aventures », même lorsque survient un dénouement provisoire. Ici, c'est aussi le plaisir du retour du connu qui fonctionne comme une force d'attraction pour le lecteur, phénomène qui a été décrit par Umberto Eco en relation avec le succès de la narration sérielle dans les sociétés contemporaines :

La jouissance du lecteur consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup. [...] Le plaisir consistera donc à voir avec quelle virtuosité ils atteindront le moment final, avec quelles ingénieuses déviations ils confirmeront nos prévisions, avec quelles jongleries ils triompheront de leur adversaire⁴¹.

40. Cette omniprésence est certes très visible dans le langage de la bande dessinée populaire entre les années 1930 et 1970, où la dernière case de la planche est presque systématiquement investie par un effet marqué de *cliffhanger*, d'ailleurs souvent souligné par un commentaire explicite. Toutefois, cette généralisation du procédé tient certainement à la difficulté de produire du suspense dans l'unité co-extensive de la planche. Par ailleurs, il paraît difficile de considérer la planche d'un album comme un chapitre de livre.

41. Eco U., *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 187.

En conclusion, nous voulions surtout souligner que l'homologie supposée (et l'éventuelle filiation) entre la technique du *cliffhanger*, que l'on suppose propre au roman-feuilleton, et la fonction esthétique du chapitre, telle qu'elle se met en place au XIX^e siècle, doivent être considérées avant tout comme des hypothèses de travail et des problématiques de recherche, et non comme des évidences ou des présupposés.