

Uspenski, Boris : 448.
 Ustarroz, J. Fr. Andrès de : 388, 426.

V

Vachon, Stéphane : 32, 362.
 Vandendorpe, Christian : 262, 532.
 Van den Heuvel, Pierre : 372.
 Van Gennep, Arnold : 482-483, 496.
 Van Gorp, Hendrik : 321.
 Varillas, Antoine, sieur de : 389, 490.
 Vasari, Giorgio : 24.
 Vaubreton, de : 168.
 Vaumorière, Pierre d'Ortigue, sieur de :
 164, 256.
 Verne, Jules : 36-37, 43, 45, 80, 244.
 Vernon, Jean-Marie de : 177, 355, 449.
 Versini, Laurent : 489, 515.
 Vespucci, Amerigo : 330.
 Viala, Alain : 19, 134-135, 429.
 Violet, Michèle : 241.
 Vian, Boris : 383.
 Viau, Théophile de : 101, 283, 312
 313, 498.
 Vigny, Alfred de : 28-29, 32, 45, 96,
 116, 130, 142-145, 179, 213, 235,
 290, 306, 399-400, 411-414, 416,
 441, 443, 459-460, 491, 508-509,
 516-518.
 Villaret, Claude : 521.
 Villedieu, Marie-Catherine Desjardins,
 madame de : 103-104, 135-136,
 139-141, 165-166, 194, 261, 311,
 429-432, 451-452, 461.
 Villeneuve, Gabrielle Suzanne Barbot
 de : 164, 511.

Virgile : 97, 224, 363.
 Voisenon, Claude-Henri de Fusée,
 abbé de : 405, 473, 507.
 Voltaire, François Marie Arouet, dit :
 46, 51-57, 72-76, 80-81, 83-84,
 178, 186, 221, 330, 332-334, 347-
 350, 369-371, 379, 386, 391, 399,
 461, 469, 471-472, 475, 478, 494,
 498, 500-501, 507-508, 512-513,
 521.
 Von Trier, Lars : 533.

W

Weil, Françoise : 278.
 Weinrich, Harald : 398, 400.
 Wey, Francis : 38, 333, 386.
 Wine, Kathleen : 429.
 Wittgenstein, Ludwig : 10.

Y

Yahalom, Shelly : 279.
 Yver, Jacques : 113, 128-129.

Z

Zink, Michel : 28, 132.
 Zola, Émile : 18, 23, 28, 36, 38-45, 53,
 79-80, 148, 155, 232, 245-246,
 530.
 Zumthor, Paul : 26, 60, 132-133.

Table des matières

Pour une critique superficielle	9
1. Au-delà et au-dessus : l'archidispositif	21
1.1. Le cycle	23
1.2. La séquence	45
1.3. La série	58
1.4. Le corpus	70
1.5. La somme et l'œuvre : archidispositif et dispositif ...	78
1.6. Le paradispositif	85
2. Autour et tout contre : le quasidispositif	95
2.1. Recueils : le récit imbriqué	95
2.2. Recueils : le récit encadré	111
2.3. Recueils : le récit colligé	131
2.4. Morceaux : le roman anthologique	156
2.5. Miroirs : le roman mimétique	180
3. Frontières : théorie(s) du dispositif	201
3.1. Question d'espace : texte et paratexte	201
3.2. Question de statut : immanence et contingence	214
3.3. Question de modèle : fragment et segment	233
3.4. Dispositif et segmentation textuelle	250
4. Cadastre : le dispositif classique	271
4.1. Du tome au livre	277
4.2. Les genres chapitrés	315
4.3. La capitulation romanesque	360
5. Toponymes : le paratexte dispositif	363
5.1. Le matricule	366
5.2. Le titre de chapitre	375

5.3. L'épigraphe de chapitre	410
5.4. La table	419
6. Reliefs : la rupture dispositive	436
6.1. Le complexe ruptural	438
6.2. La détermination narrative	445
6.3. La détermination thématique	480
Le chapitre omnipotent	525
Bibliographie critique	535
Œuvres citées	551
Index	587

Pour une critique superficielle

Le superficiel a de la profondeur puisqu'il a la profondeur derrière lui. La profondeur n'est soutenue par aucune profondeur.

Raymond Queneau, *Journal*.

Il y a un paradoxe de la disposition romanesque. Tout en apparences, tout en ostentation, elle n'est pas pour cela moins discrète ou moins pudique. C'est en s'offrant tout entière au regard, en affichant sans réserve l'appareil qui la signale et la désigne, qu'elle passe le plus sûrement inaperçue. L'œil du lecteur, rompu à la discipline typographique du roman moderne, appréhende passivement les informations que lui fournit le dispositif. La segmentation chapitrale mise d'ailleurs sur cette réception insensible – parce que déjà réduite à la sensation ; elle table sur cette adhésion pour effectuer son travail de construction du sens. Le chapitre a ainsi perdu, depuis le début du XIX^e siècle, tout caractère remarquable. Ce sont désormais l'écriture coulée, les interminables paragraphes d'un Beckett, d'un Bernhard, d'un Sollers ou d'un Simon qui marquent l'effort stylistique, le projet de s'écarter de la « norme » largement chimérique qu'auraient imposée les grands romanciers réalistes. La densité sémantique du système chapitral pèse moins lourd que l'anomalie de son absence ; la monotonie du texte filé est plus susceptible d'arrêter la lecture que les obstacles trop voyants que lui dresse la disposition.

Cette occultante familiarité de la segmentation romanesque ne suffirait cependant pas à expliquer la réticence de la critique à son égard, si elle n'était relayée par le modèle textuel qui informe, de façon souvent implicite, la majeure partie des études littéraires. Celles-ci ont en effet recours, dans leur vocabulaire comme dans leurs méthodes, à ce qui agit comme une conception supplétive de la textualité : un

modèle *tectonique*, étagé, hiérarchisé, où à un niveau « superficiel » (celui de la chaîne lexicale, mais aussi, un peu « au dessous », celui de sa signification immédiate) succèdent une série de niveaux « profonds », toujours plus proches d'un sens hypothétique et dissimulé. Ces niveaux, l'interprète peut y accéder en « creusant », en excavant le texte ; ou, pour emprunter un réseau symbolique concurrent (dont on pourra préférer le délicat érotisme), en « dévoilant », en révélant la signification par le patient soulèvement des couches plus ou moins opaques qui autrement la parent et la recouvrent. Cette vision stratifiée trouve son assise principale dans la méfiance que professe la philosophie, depuis ses origines grecques, pour tout ce qui s'attache au problème épiderme des choses. La dialectique se nourrit d'un rejet de l'apparence, confirmé de siècle en siècle par toutes les (ré)incarnations de l'Idéalisme et de la Métaphysique, et qui n'a guère été démenti que par une poignée de philosophes, des Lumières françaises à Nietzsche ou à Wittgenstein¹. C'est aussi ce modèle étagé qui informe l'opposition mise en place par l'exégèse biblique – et destinée à nourrir par ce truchement tout le rapport de l'Occident au texte – entre un sens littéral et d'éventuels sens figurés. À notre époque, l'image de la couche et du niveau a été investie par toutes les disciplines du sens, de l'herméneutique à la psychanalyse, en passant par la linguistique et par la sémiotique, dont le prestige au cours du dernier demi-siècle n'est sans doute pas étranger à l'omniprésence de la tectonie dans le lexique littéraire. Des pratiques *a priori* superficielles comme la stylistique ou la thématique ne sont considérées, par leurs praticiens mêmes, que comme une « pré-critique »², le premier pas vers la découverte d'une vérité plus générale ou plus « profonde ». On peut voir ici à l'œuvre une sorte d'analogie fondamentale, qui assimile spontanément le texte à son support matériel. Dans cette obstination critique à ressasser le vocabulaire du dévoilement, on devine quelque nostalgie pour une lecture « naïve », s'incarnant dans la manipulation sensuelle du volume ou du *codex* – comme si, en exhaussant la strate « supérieure » du texte pour en révéler les délices, on cherchait à entendre le rassurant craquement de la reliure forcée. Ce

1. Le début du XXI^e siècle n'a d'ailleurs pas renoncé aux mystères ni à la tectonie. Pour Jean-Luc Nancy, par exemple, « [si] la vérité ne creuse pas ou n'est pas à creuser, il y a des chances que ce ne soit pas beaucoup la vérité » (*Transcription*, Ivry-sur-Seine, Le Crédac, 2001, p. 26-27).

2. Roland Barthes, *Michelet* (1954), dans *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, tome I, Paris, Seuil, 1993, p. 245.

réflexe trouve du reste une confirmation matérielle dans l'organisation même de l'objet-livre : le contact avec le texte ne peut s'effectuer qu'une fois franchis un certain nombre de seuils, tout un *prétexte* que le lecteur doit soulever page à page. L'accès à l'œuvre imprimée se présente d'emblée sous la forme d'un forage, d'un dépassement par le bas, qui favorise le télescopage fantasmatique des espaces livresque et textuel. On conçoit en tout cas combien ce tectocentrisme généralisé se soucie peu du dispositif romanesque, phénomène « superficiel » s'il en fut, qui segmente moins le texte qu'il n'en grave la surface d'un burin discret. Les unités dispositives ne seront tout au plus envisagées que comme l'indice d'une fissure intérieure, dont elles n'offrent au regard qu'une trace spectrale, toujours à demi effacée.

La troisième difficulté que pose le dispositif à la critique a trait à sa situation problématique dans le système du texte, donc dans celui des disciplines qui ont charge de le décrire et de l'expliquer. 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'étude « 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. Le chapitre « n'existe que lorsqu'on veut bien l'appeler ainsi, par la grâce de l'auteur¹ » ; c'est un phénomène potestatif, toujours « personnel », qui se prête à l'inventaire, à la description, à l'empirisme – donc à la poétique et à l'histoire – mais pas à la réduction en un corps immuable de préceptes et de lois.

À ce dispositif indocile, superficiel et trop voyant, la critique réservera des fonctions référentielles, anthologiques ou indicelles. Les unités dispositives agissent d'abord comme un mode de repérage universel, applicable à toutes les éditions, tous les exemplaires d'un texte donné. Elles permettent la référence à une phrase ou à un paragraphe, sans recourir à la division arbitraire de la pagination : « Les écrivains exacts citent les chapitres & les livres », précisait déjà l'*Encyclo-*

1. Jacques Dürrenmatt, *Poétique de la ponctuation*, thèse de doctorat, Paris III-Sorbonne nouvelle, 1990, p. 144.

pédie. Cette fonction renvoie d'ailleurs à l'un des rôles historiques de la disposition romanesque, qui a longtemps été considérée comme une simple balise, facilitant la reprise de la lecture et prévenant le cornage des feuillets. Les chapitres seront aussi considérés comme des *extraits* virtuels, des morceaux offerts à l'analyse. Contrairement à la fonction précédente, qui les réduisait à un insignifiant bornage, ce second emploi reconnaît implicitement aux unités une clôture, donc une certaine cohérence sémantique. Tel chapitre méritera une étude séparée, soit parce qu'il présente un intérêt particulier (morceaux de bravoure comme les « Fanfreluches antidotées » de *Gargantua* ou le « Défilé de la hache » de *Salammbô*), soit parce qu'il résume et concentre l'ouvrage entier. Toutefois, en isolant de la sorte un seul chapitre (voire deux ou trois), le geste anthologique s'attache à un sous-système indépendant, et se détourne du système général, donc du fonctionnement *proprement dispositif* de l'œuvre. Enfin, dans un troisième emploi, les observations effectuées sur le plan du dispositif pourront être confirmées, corroborées par les couches (plus) profondes du texte. Ainsi, par un renversement méthodologique qui laisse rêveur, le travail initial de « surface » devient un symptôme, une simple *preuve* de ce qu'il aura lui-même permis de révéler. C'est généralement à cette fonction de ratification que les disciplines sémiotiques réservent le dispositif, quand elles daignent poser les yeux sur lui.

Je riposte ici à ces approches partielles, ancillaires ou dérivées. Il ne s'agit pas de liquider la question de la disposition – dont l'étude, on le verra, se confond avec celle du roman lui-même –, mais d'en faire un objet à la fois général et principal. Ce travail se pose par là, de façon sans doute bien immodeste, comme une contribution tardive au projet typologique fondé jadis par l'école française de poétique. Il se réclame particulièrement de cette branche de la poétique qui entend explorer le système démarcatif du texte, l'ensemble de ce que Philippe Hamon a appelé ses *lieux stratégiques*¹ – et ce même si la disposition présente, par rapport aux objets inclus sous cette rubrique, une différence notable. Elle procède, elle aussi, à la création et à la délimitation de lieux (début et fins de chapitre, intertitres, « blancs » interchapitres), mais elle constitue surtout elle-même un espace, un territoire, sur lequel se distribue la matière du roman. À la concentration de valeurs qu'opère le lieu, la disposition oppose un étale-

1. Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, 495-526.

ment ; son étude relève de l'exploration géographique, du cadastre et de la toponymie.

C'est d'ailleurs cette métaphore spatiale qui déterminera le plan général de cette étude, à défaut d'en informer chacun des développements. Je procéderai en premier lieu à une série d'expéditions aux frontières du dispositif – ce terme renvoyant à la segmentation romanesque elle-même, à l'exclusion des phénomènes qui composent avec elle le champ plus général de la disposition. On s'intéressera donc, d'abord, aux pratiques limitrophes, qui s'apparentent au dispositif ou qui rappellent son fonctionnement. L'*archidispositif* en reproduit ainsi la structure à un niveau textuel supérieur, intégrant le roman à un ensemble plus vaste (cycle, séquence, série) dans lequel il agit comme une simple unité. Le *paradispositif* impose à l'opus un découpage temporel, lié à une première publication périodique. Le *quasidispositif*, enfin, occupe le même espace que le dispositif : il intervient à l'intérieur du livre, qu'il découpe selon ses propres termes. Il crée des unités spécifiques (lettres, récits, entrées de journal) qui ne sauraient être tout à fait identifiées aux parties, aux livres ou aux chapitres, mais qui tendront à se confondre avec ces derniers.

À ce travail initial de reconnaissance succédera une cartographie du dispositif lui-même. Le troisième chapitre tentera de penser le dispositif à l'aide de quelques modèles (plus ou moins) courants de description textuelle : modèle du paratexte, inauguré par Gérard Genette dans *Seuils* ; modèle de l'objet artistique littéraire, proposé par Genette encore dans le diptyque de *L'Œuvre de l'art* ; modèle idoine des conceptions segmentaire et fragmentaire de la chapitration. On envisagera aussi les rapports qu'entretient l'organisation dispositive avec quelques modes de découpage « immanents » du texte, sous ses formes écrite (la ponctuation, le paragraphe) ou reliée (la pagination, le titre courant). Le chapitre 4 envisagera le même objet – le « système » de la disposition – selon une perspective non plus théorique, mais historique et empirique (s'il ne s'agit pas de *parfaits* synonymes). Je m'y concentrerai sur le régime « classique » de la disposition, c'est-à-dire sur le dispositif mis en place par (et pour) le roman des XVII^e et XVIII^e siècles. On verra comment ce régime multiple, mobile, ambigu, a été remplacé au XIX^e par un dispositif moderne qu'il avait lui-même préparé. On trouvera plus bas une justification de ce corpus (très) daté, inhabituel dans l'optique et la pratique du poéticien.

Mes deux dernières sections se pencheront, selon des perspec-

tives complémentaires, sur un lieu dispositif particulier, et particulièrement investi : le blanc qui sépare et définit deux chapitres (ou deux livres, deux parties, deux « chants »). Le cinquième chapitre se concentrera sur le *paratexte dispositif*, dont la plupart des composantes (la matricule, l'intertitre, l'épigraphe) trouvent place dans ce blanc – même si son dernier élément, la table, se situe plutôt en marge du roman. Le chapitre 6 envisagera le *blanc* lui-même, non plus en fonction de ce qui l'occupe, mais dans les relations qu'il tisse avec ce qui le borde, soit la clôture et l'attaque de chapitre. Ces trois objets – la clôture, le blanc, l'attaque – forment un complexe dont on appréciera le fonctionnement, en s'attachant notamment à la manière dont il permet de négocier la rupture et d'en mitiger les plus pernicioeux effets.

Mais avant d'entreprendre ce parcours, il faut sans doute justifier certaines options méthodologiques qui semblent à première vue contredire l'orthodoxie structurale – et la contredisent bien souvent en effet.

Le développement de la poétique, en France, est contemporain de la (re)découverte des disciplines du sens ; tous deux relèvent d'un même *moment*, le terme désignant à la fois une fourchette temporelle et un paradigme d'époque. À l'instar des pratiques sémiologiques, la poétique a préconisé une approche synchronique, projetant les éléments du texte sur un plan unique et les considérant comme parfaitement simultanés. Or, si j'entends ne pas négliger les architectures que pourrait révéler une vue surplombante et rétrospective, je pratiquerai surtout ici une approche topologique, syntagmatique et linéaire. Cette réorientation vise d'abord à tenir compte de la vectorialité de l'expérience du lecteur et du fonctionnement du texte, dès le moment où il se fait livre¹. Surtout, ce parti pris linéariste entre en congruence

1. D'autres ont signalé, bien avant moi, cette perspective faussée de l'approche paradigmatique. Citons pour mémoire, et pour montrer que ce « retour au livre » n'est pas l'apanage de méthodologies rétrogrades ou nostalgiques, deux penseurs que la Nouvelle Critique a toujours reconnus pour siens. « Sonate plutôt que tableau [...] le livre n'échappe pas à sa nature successive ; s'il est bon de le restituer, par une opération de la mémoire et de la reprise inlassable, à un espace idéal qui le rende partout contemporain à lui-même, on n'oubliera pas non plus qu'il participe de l'ordre musical ; il se développe, il se déroule, il s'écoule, il vit dans la progression, il se découvre et se révèle dans le temps ; il obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences ; il s'assujettit à des lois qui sont celles de la représentation successive » (Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille*

avec un objet qui le réclame : les stratégies présidant à la formation, à la rupture et à l'enchaînement des unités dispositives sont le plus souvent conçues en fonction de l'expérience temporelle et cumulative de la (première) lecture. Cette étape de déchiffrement initial, que le formalisme paragrammatique tend plutôt à considérer comme une distorsion, est celle où le chapitre s'éprouve avec la plus grande vigueur. Par ailleurs, mon retour à la linéarité est aussi, on l'aura compris, un retour à la *surface*, en réaction (pas toujours hostile) à cette critique des profondeurs dont j'ai plus tôt évoqué la prégnance méthodologique. De ce « programme » découle en tout cas la place que j'accorde à des phénomènes fréquemment considérés comme accidentels, donc négligeables, par une critique essentialiste : marques typographiques ; modes de désignation des unités dispositives ; formes et régimes du périphrase éditorial ; questions de format et de foliotage ; énoncés préfaciels de l'auteur, de l'éditeur ou de leurs agents ; etc.

À la lecture paradigmatique et tabulaire favorisée par la poétique, je substitue donc une appréhension *linéaire* et *progressive*. Un mouvement similaire sera esquissé, non plus au niveau de l'œuvre individuelle, mais à celui du corpus romanesque dans son ensemble. Ce volume se veut une poétique de la disposition romanesque, certes ; mais il s'agit d'une poétique *historique* – poétique par l'histoire, histoire par la poétique –, ce qui n'est pas tout à fait en règle avec le *credo* formaliste décrété dans les années 1960 et 1970. Comme toutes les disciplines issues du structuralisme, la poétique a commencé par poser son objet – la littérature, ou la littérarité – en système. Une fois le discours littéraire identifié comme cible, il n'est plus échu à l'œuvre individuelle qu'une fonction d'exemple ou d'illustration ; elle n'a plus été considérée que comme la « manifestation d'une structure abstraite beaucoup plus générale, dont elle n'est que l'une

de Clavel, Paris, José Corti, 1962, p. 13). « On n'insistera jamais assez sur l'importance d'une lecture qui aille dans le sens du texte, c'est-à-dire du début à la fin. Faute de respecter ce "sens unique", on méconnaît un élément essentiel du phénomène littéraire – que le livre se déroule (comme le *volumen* se déroulait, matériellement, dans l'Antiquité), que le texte est l'objet d'une découverte progressive, d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur non seulement va de surprise en surprise mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire » (Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, trad. D. Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1971, p. 327).

des réalisations possibles¹». À la rigueur, le texte pourra agir comme un tremplin, la première étape d'une démarche inductive qui ne se validera qu'au moment de sa généralisation, c'est-à-dire quand l'œuvre étudiée perdra tout privilège pour redevenir simple outil de la démonstration (ainsi, par exemple, du *Jehan de Saintré* pour Julia Kristeva ou des *Liaisons dangereuses* pour Tzvetan Todorov). En général, cependant, la poétique ne procède pas par induction, mais par déduction, et plus spécifiquement par *tabulation* : le « champ des possibles » est délimité par la combinatoire de quelques données posées *ab initio*. Or, le tableau est un modèle spatial, non temporel ; les relations qu'il permet d'étudier ont trait à la position des éléments, à leur proximité, à leur éloignement, mais pas à leur succession, à leur transformation envisagée comme procès. En même temps les poéticiens refusent d'évacuer tout à fait l'histoire. L'évolution littéraire reste à l'horizon de la poétique, une fois traduite en ses termes propres. La poétique est destinée à « rencontrer un jour l'histoire sur son chemin² ». L'histoire fait partie de son programme ; mais elle lui demeure, de ce fait, subordonnée. Elle est renvoyée dans un futur imprécis, toujours à venir. L'histoire suit *nécessairement* la poétique, mais elle la suit néanmoins.

Cette vision de l'histoire m'apparaît insuffisante – comme, sans doute, à ses zéloteurs initiaux, qui ont volontiers réintégré l'histoire à leur démarche (Genette) quand ils ne s'y sont pas personnellement ralliés (Todorov). De paradigme, le structuralisme est redevenu méthode, et les études littéraires dans leur ensemble sont revenues à un certain historicisme, revigoré par ses fréquentations théoriques. Notre conception de l'œuvre littéraire – et, partant, de cette « littérarité » qui s'y réalise – a été complexifiée par les théories de la réception, par le développement des histoires du livre, de la lecture et de l'édition, ainsi que par les sociocritiques et les nouvelles rhétoriques apparues dans les trois ou quatre dernières décennies. Le contexte (historique, social, textuel) n'est plus perçu comme un élément extérieur à une œuvre abstraite et idéelle dont il ne ferait qu'informer certains emplois ; il fait partie de sa définition même, de son imma-

1. Tzvetan Todorov, « Poétique », dans F. Wahl (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, 97-166, p. 102. Du reste, Todorov ne fait ici que reposer, dans les termes des (futurs) années 1970, les questions traditionnelles de la poétique classique relatives aux modes, aux types et aux genres.

2. Gérard Genette, « Critique et histoire » (1971), dans *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1973, 9-20, p. 13.

neance – et donc de la manière dont elle s'offre à la transcendance, pour employer ces deux termes dans le sens que leur donnait la première topique de Genette. On sait désormais que les régimes discursif, textuel, littéraire et romanesque dans lesquels s'inscrit une œuvre, et qui la déterminent, sont nécessaires à sa juste compréhension ; en l'oubliant, ou en choisissant de l'ignorer, on risque de se méprendre sur le fonctionnement même du « système ». Il ne semble plus possible de faire de l'histoire une éventuelle *application* de la combinatoire poétique ; elle doit constituer, de toute origine, l'une de ses variables et l'un de ses éléments. Pour dire les choses autrement, et de façon je l'espère plus consensuelle : c'est bien de poétique qu'il s'agit ici – car la poétique est mon métier, pas l'histoire, la sociologie ou la bibliographie ; mais c'est d'une poétique *élargie*, de manière à tenir compte de ces considérations sociales, historiques ou bibliographiques, qui par ce truchement – et par ce truchement seulement – peuvent trouver place dans l'étude de la littérature.

Ses partis pris synchroniques ont par ailleurs amené la poétique à pratiquer une approche qu'on peut qualifier de *tératologique* – s'intéressant essentiellement, voire exclusivement, aux deux espèces de « beaux monstres » qui, dans une perspective tabulaire, présentent une rentabilité particulière : soit d'une part les œuvres « spécialement » représentatives, qui entrent (trop) parfaitement dans les cases que leur alloue la combinatoire ; soit d'autre part les œuvres-limites, les cas extrêmes, qui fournissent déjà, en creux, un commentaire de leurs propres modalités. Cette approche a entraîné la poétique, encore une fois plus ou moins malgré elle, sur le chemin des « grands hommes » et des « chefs-d'œuvre » ; elle a spontanément privilégié les textes denses et universellement signifiants, les « bons » romans ou les « bons » poèmes. Or, la littérature – et l'histoire a entre autres mérites celui de le rappeler – est presque intégralement constituée de pratiques timides, de textes ratés ou, plus banalement, médiocres¹. Négliger ce *commun* de la production littéraire entraîne une double difficulté. On occulte d'abord les effets de masse qui, à travers le réseau des genres, des modes, des conventions, de toutes les variétés

1. « [...] si nous commençons à définir "Qu'est-ce qu'une œuvre d'art" en termes de ce qu'est le bon art, je pense que nous entrons dans une confusion sans espoir. Car, malheureusement, la plupart des œuvres sont mauvaises » (Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, 1984, p. 199 ; cité par Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. II. La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997, p. 138).

de l'atavisme littéraire, déterminent les inflexions de la création romanesque ou poétique. On se prive ensuite d'un corpus que sa complète indifférence aux diktats théoriques rend plus divers, plus riche en variations subtiles et insoupçonnables, que celui que pourrait conjecturer le théoricien le plus débridé. L'histoire permet en somme de tempérer le formalisme par l'érudition, alors que la poétique, au même moment, et de façon tout aussi bénéfique, qualifie les minuties de l'érudition par l'énergique synthèse du formalisme. Dans l'inventaire des *possibles* d'un procédé, l'archaïsme et la maladresse sont aussi éclairants, aussi riches en illustrations et en pistes de réflexion, que la plus sophistiquée des avant-gardes.

Mon choix d'un corpus « ancien » relève donc à la fois d'une prédilection personnelle et d'un parti pris méthodologique. Le roman d'Ancien Régime agira ici comme un révélateur. Aux dispositions lourdement motivées du XIX^e et du XX^e siècle – celles d'un Hugo, d'un Flaubert, d'un Zola –, il oppose 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. Cette approche archéologique permet en outre de résoudre – ou de suspendre provisoirement – les difficultés que le dispositif « moderne » pose à la critique. La référence à un corpus où la division ne va *pas de soi* permet ainsi de compenser la trop grande familiarité du chapitre. Elle expose des tensions que le roman des deux derniers siècles, dans sa hautaine certitude d'abord, sa soupçonneuse faconde ensuite, n'a pas nécessairement évacués. Le recours à un âge pénétré par la rhétorique remplit une fonction similaire. Science de l'organisation du discours, pour laquelle le texte est d'abord une surface à agencer, la rhétorique s'oppose à la tectonie. Art pratique, pragmatique, peu préoccupé de vérité transcendante, elle délaisse les significations camouflées au profit de la seule mécanique textuelle. Elle permet en tout cas de placer, en regard du vénérable modèle de l'exégèse, celui tout aussi respectable (ou tout aussi antique) de l'éloquence classique¹. Enfin, l'accent mis sur la fiction

1. Et ce n'est pas une mince affaire – ni un mince plaisir –, pour le dix-huitième patiné, que d'abandonner un système marqué par la christianisme pour se placer sous la protection tutélaire d'une idole concurrente, impie, païenne, grecque et latine plutôt qu'apostolique et romaine.

en prose de l'Ancien Régime permet de contrer cette agrammaticalité qui grève l'étude du dispositif. La relative rigidité du système romanesque classique tient à plusieurs facteurs : l'importance structurante de la topique, la stricte hiérarchie des genres, la prédominance du concept d'imitation, etc. La pratique de la disposition est alors plus *réglée* qu'elle ne le deviendra par la suite ; le romancier respecte toute une série de contraintes, plus ou moins tacites, qui donnent à son activité une unité pseudo-systématique, contrastant avec la « liberté » tant vantée de l'écriture romanesque moderne. Au-delà de leur intérêt propre – qu'on trouvera, je l'espère, considérable –, les vieux romans permettent au regard critique de se rafraîchir et de se poser à nouveau, ainsi rajeuni, sur la littérature d'aujourd'hui¹.



1. Je courrais le risque d'être taxé d'ingratitude si je ne remerciais ici un certain nombre de personnes et d'institutions. J'exprime donc toute ma reconnaissance à M. Philippe Hamon, qui a dirigé la thèse dont est plus ou moins lointainement issu le présent ouvrage ; à MM. Michel Delon, Jacques Dürrénmatt et Alain Viala, qui ont siégé sur le jury chargé de l'examiner ; ainsi qu'à M. Gérard Genette, qui a reçu dans la collection « Poétique » la version refondue, en m'apportant des suggestions évidemment bienvenues. Je remercie aussi mes parents et beaux-parents, ainsi que tous les collègues et amis qui, d'une manière ou d'une autre – par leurs lectures, leurs commentaires ou leurs objections – m'ont accompagné sur la voie des chapitres. (Mention spéciale à Francis Gingras, interlocuteur privilégié, dont il faut bien que le nom apparaisse quelque part dans ce livre – en attendant les suivants...) Ce travail a bénéficié, à différentes étapes, de l'aide financière du Fonds du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Ma femme, Gisel Villalobos, m'a fait comme d'habitude bénéficier de ses vastes ressources informatiques et documentaires. C'est bien sûr à elle que je dédie l'ouvrage – à elle, et à notre inénarrable et magnifique petit Louis.