

**Georges Mathieu**

## **La capitulation des *Misérables* - Changer de chapitre dans le roman**

[G. Mathieu indique d'abord qu'il s'agit ici d'un résumé, agrémenté de quelques exemples, de sa thèse *Changer de chapitre dans le roman, Etude sur Les Misérables*, dirigée par Pierre Laforgue et soutenue en décembre 2003 à l'Université de Besançon.]

Soit, disons au départ, une interrogation élémentaire : avons-nous une idée claire et distincte de ce que recouvre le terme « chapitre » ? Apparemment, la notion de chapitre est souvent considérée comme évidente, mais jamais définie, dans quelque répertoire de termes littéraires que ce soit. Quand on s'y réfère, c'est surtout pour évoquer le rythme du récit, le chapitre étant considéré comme une « étape ». Pourtant, le problème semble à l'ordre du jour et quelques études spécifiques existent. Parmi celles qui envisagent la question dans son ensemble, il faut signaler les travaux de Philip STEVICK *The Chapter in Fiction – Theories of Narrative Division*, Syracuse University Press, Syracuse, New-York, 1970, ainsi que des articles de Jacques DÜRRENMATT et d'Ugo DIONNE, et, pour ce dernier, sa thèse remarquable, soutenue en 2002, intitulée « La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque : 1650-1870 », que je n'ai malheureusement pas pu consulter à temps. Il est vrai que nos démarches diffèrent sensiblement.

Pour moi, j'ai senti la nécessité de ce que j'ai appelé un « préambule », qui tente de cerner la nature du chapitre de façon à la fois logique et empirique, en s'appuyant sur des exemples jugés significatifs, mais hors de toute préoccupation historique, à la différence du travail d'Ugo DIONNE.

La division capitulaire se manifeste d'abord par ce blanc qui délimite les chapitres, et sur lequel des romanciers, déjà, comme Fielding, avaient glosé : est-ce un repos, pour le lecteur, ou une étape de l'écriture pour l'auteur ? Existerait-il un découpage « naturel » d'un récit ? Une confrontation du chapitre avec d'autres divisions du roman, telles que la lettre, l'histoire enchâssée, le livre ou le groupe de paragraphes, et même avec la nouvelle, révèle la difficulté de le définir précisément, en tant qu'unité narrative. Dans certains cas, le chapitre paraît correspondre à une unité diégétique, mais, de toute évidence, l'emploi de cette ponctuation varie selon les auteurs.

En conséquence, plutôt qu'une approche théorique de cette catégorie de textes (ou forme textuelle ?) qu'on appelle « chapitres », j'ai choisi d'essayer de déterminer ce que l'on peut percevoir au fil de la lecture : quel est le rôle du titre ? qu'est-ce qu'un début de chapitre ? les dernières lignes d'un chapitre sont-elles un arrêt ou une fin ? que dit le blanc ? quelle place prend ce fragment dans l'ensemble du récit ? Un survol de romans de diverses époques, c'est la deuxième partie de mon préambule, m'a permis de déterminer différentes formes de fermeture, d'ouverture, de recenser des éléments stylistiques à analyser, d'entrevoir quelques significations possibles du blanc, de commencer à cerner ce qui peut changer d'un chapitre à l'autre, de concevoir différents rôles du titre (et même de l'épigraphe). Il en ressort que même s'il y a des configurations récurrentes, des topoï, l'éventail des possibilités semble infini, que

la coupure fait toujours sens et que la « capitulation » est un élément essentiel de la relation entre le narrateur et le lecteur, qu'elle souligne.

Hugo, quant à lui, affirme dès 1823 la nécessité d'utiliser de façon nouvelle et efficace la division d'un roman. L'article sur *Quentin Durward* confirme que les questions évoquées ci-dessus sont bien celles qui l'ont préoccupé et sur lesquelles il prend parti. On connaît sa critique du roman épistolaire ; pour lui la façon de diviser le récit et d'en intituler les parties est un élément constitutif du romanesque. Il envisage un découpage de type « dramatique », dont Walter Scott fournirait le modèle, mais c'est pour le dépasser aussitôt :

*Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère.*

La note qu'il ajoute à la huitième édition de *Notre-Dame de Paris* à propos de trois chapitres perdus puis retrouvés permet de mieux cerner le rôle qu'il donne aux chapitres de digression. Étudier la pratique hugolienne paraît donc incontournable, à condition, bien sûr, de ne pas se contenter d'y chercher l'application, trente ou quarante ans plus tard, des quelques principes affirmés dans ces deux textes. La volonté de donner une analyse stylistique précise de ce qui se joue dans les changements de chapitre amène à s'intéresser essentiellement aux *Misérables*, dont l'appareil capitulaire est impressionnant, non sans quelques allusions à d'autres romans. Et cela permettra de préciser les formes d'enchaînement ou de rupture entrevues dans le préambule, donc de viser par-delà la pratique hugolienne une application à l'écriture romanesque en général. Si, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, la question du chapitre est envisagée comme un phénomène affectant la lecture en tant qu'acte (plus ou moins) linéaire, et non comme un problème de composition, celui-ci est retrouvé ensuite ; les questions : qu'est-ce qui se passe quand on change de chapitre ? comment ressent-on cette rupture ? quelles informations donne-t-elle ? amènent en effet la question : en quoi cette division influe-t-elle sur le sens de l'œuvre ? en quoi ses effets **locaux** contribuent-ils à créer des orientations **d'ensemble** ? Il m'a paru, en somme, qu'une étude minutieuse de stylistique individuelle, utilisant, comme il lui appartient, des outils sémiotiques, linguistiques, grammaticaux, pragmatiques et narratologiques, permettait d'aborder une question de poétique du roman, et même d'effleurer la production du sens dans tout discours.

De ce fait, il est évident que *Les Misérables*, s'ils sont l'occasion de ces observations, n'en sont pas un simple prétexte : les travaux de Myriam ROMAN, de Jacques SEEBACHER et de Jacques DÜRRENMATT – pardon pour mes oublis – sur cette œuvre ont déjà établi le rôle essentiel de sa division et sa richesse sémantique. En outre, de même que Raymond Queneau disait qu'il n'écrivait pas pour « emmerder le monde », de même je soutiens qu'on n'entreprend pas une recherche universitaire de cette ampleur pour se mortifier la chair et l'esprit ; or, quelle jubilation, au contraire, et vous tous ici le savez bien, à s'immerger dans cette œuvre, à la sonder dans les plus infimes détails et dans sa structure et à interroger sa propre fascination de primol lecteur (dans l'enfance) et de relecteur (si j'ose ce néologisme) !

La première partie du travail porte sur ce que disent les 365 titres de chapitre, 48 titres de livre et 5 titres de partie, tout simplement parce que ce sont des **titres** que le lecteur rencontre d'abord – une suite de titres, et ceci se reproduit évidemment quarante-six fois, ce qui mérite l'attention – . Il apparaît que ces « intertitres », partageant avec les titres d'œuvre un certain nombre de rôles, mais ont aussi un fonctionnement spécifique lié à leur **insertion**. Je présenterai une bonne partie de leurs fonctions sous un angle particulier, en disant qu'ils donnent une certaine image du narrateur, montrant sa triple compétence de gestionnaire du récit, de penseur et d'esthète.

En ce qui concerne l'organisation du récit, ils constituent, a priori, en vertu de la définition du mot « titre » dans la langue<sup>[1]</sup>, des annonces de ce que le lecteur va trouver dans le chapitre. Mais ces annonces sont de forme très variée chez Hugo.

Les titres rhématiques, c'est-à-dire ceux qui désignent le texte et pas seulement ce qu'il énonce, établissent la supériorité du narrateur sur le lecteur-enquêteur, puisqu'ils soulignent l'acte de donation d'informations par une « histoire », un « chapitre » (que ce terme soit explicite ou sous-entendu comme antécédent d'un pronom relatif, souvent « où »).

Pour ceux qui indiquent une chronologie, par une date ou par l'indication d'un processus, comme « La bataille commence » (IV, 3, 6), ils attestent que le récit a bien un sens – une orientation temporelle et actionnelle – ; d'ailleurs, certains titres, notamment les titres de partie, définissent des **étapes**<sup>[2]</sup>. Les noms de lieux signalent une description ou ont valeur de métonymies d'événements. Quant aux noms de personnages, ils peuvent opérer le lien avec ce qui précède comme ouvrir sur l'inconnu. Ces valeurs anaphorique et cataphorique du titre, permettant de situer ce qui va être raconté par rapport au cotexte antérieur, dépendent, notamment, du choix des déterminants : article défini, indéfini ou absence, dont la valeur est sensiblement différente. Le lecteur est, en effet, dans la position de recherche d'une information ; les titres en forme de proverbes ou de maximes la lui donnent de façon très particulière parce qu'ils semblent référer à l'univers réel plutôt qu'à l'univers diégétique ; d'autres, en interrogatives indirectes, se présentent comme des réponses aux questions que le lecteur se pose, mais des réponses parfois déroutantes, par exemple « Quel horizon on voit du haut de la barricade » (Cinquième partie, livre premier, chapitre V).

Ainsi la nature même du titre, formule isolée avant un texte, mais prise dans une série et dans un cotexte, fait-elle à la fois sa valeur d'annonce, de repère, et son caractère équivoque, voire plurivoque, c'est-à-dire son rôle d'accroche qui permet au lecteur de fantasmer la suite sans jamais être sûr de celle-ci, d'autant que la variété des formes, en bonne logique érotique, entretient le désir, dont la satisfaction, outre qu'elle n'est que provisoire, intervient dans un délai très variable et de façon plus ou moins sensible.

De fait, la prolepse titulaire peut égaler le chapitre, c'est-à-dire que le titre en résume le « contenu », mais elle peut également ne porter que sur une partie de celui-ci, voire sur un détail, et l'effet n'est pas le même selon que ce qui est annoncé par le titre se trouve en début, comme « Napoléon en belle humeur » (II, 1, 7) ou en fin de chapitre, comme « Aspirant centenaire » (III, 2, 4). Le titre produit ainsi, directement ou indirectement, une hiérarchisation des informations données par le chapitre et module l'attention du lecteur.

Le début du chapitre peut éclairer le titre, mais aussi offrir une rupture radicale. Ce récit parallèle que constitue l'ensemble titulaire n'est donc pas à vitesse constante.

Puis, le titre n'est pas seulement un avant-texte, il est aussi ce à quoi l'on arrive, qui peut s'inscrire dans la continuité, narrative, logique, thématique de ce qu'on vient de lire ; mais il est toujours aussi, par définition, en rupture. Il peut annoncer un changement de « case diégétique » comme les trois titres de IV, 9 *Où vont-ils ?* : « Jean Valjean », « Marius », « M. Mabeuf » ; en somme il sert à « aiguiller » plus ou moins sûrement le lecteur.

Des changements notables, changement de case diégétique, comme « La rue de L'Homme armé » après « Les grandeurs du désespoir », digression, notamment « Parenthèse » (II, 7), focalisation sur un objet différent, comme « Javert » (I, 6), ou la valeur particulière de certains faits, sont signalés par les titres de livre, qui impliquent des actes de discours : présentation, développement, étude – un récit peut être défini par la forme du titre comme une étude, par exemple « Un juste » –. Le lecteur peut s'attendre à une phase de stabilité, complétant les données, ou, au contraire, à une phase d'action, de mouvement, où seront mis en œuvre dans la diégèse les éléments découverts, où le savoir acquis lui servira – un tableau permet de constater cette alternance –.

En outre, le titre fait varier la distance de lecture, définie sommairement comme la plus ou moins grande implication émotionnelle du lecteur dans les aventures des personnages, en proposant de temps en temps une annonce dramatique, par la mention d'un danger, d'une difficulté, d'un mystère, par l'utilisation d'une métaphore inquiétante, ou en dédramatisant les événements par diverses formules humoristiques. Finalement, par le titre, le narrateur agit comme un montreur de baraques foraines, un « bonimenteur », incitant le lecteur à visiter son univers fantastique, particulièrement riche chez Hugo.

Mais ce n'est pas seulement sa maîtrise de la narration qu'il prouve ainsi, c'est également sa connaissance du monde : par la nomination du contenu de ses chapitres, le narrateur hugolien se pose en psychologue, en philosophe, en autorité morale, en connaisseur des rouages sociaux, en linguiste et en historien. Il s'affirme méthodique, plaçant des exposés préalables, divisant son sujet, conceptualisant les faits. Le récit est alors constitué par l'intitulation en discours sur le monde.

Ceci est évidemment inséparable de la fonction de poète que s'attribue le narrateur, dont attestent les titres à travers l'utilisation de références artistiques (« idylle », « épopée », « portrait », « esquisse », « effet de printemps », ...), de multiples registres et d'une grande variété de procédés rhétoriques, notamment de figures de sonorités. Les titres font ainsi le portrait du narrateur comme de quelqu'un à qui le lecteur peut faire entièrement confiance pour son savoir et son habileté. Et si j'insiste sur cet aspect, ce n'est aucunement pour minimiser le rôle esthétique des titres, en particulier, on l'a vu, comme facteurs de rythme par la différence de leur tonalité, de l'accent d'intensité, de tempo narratif qu'ils impliquent. On rejoint ainsi cette constatation, déjà souvent faite, que *Les Misérables* ne sont pas un simple roman, au sens restreint de ce mot et l'on rejoint ici le propos de 1823.

La deuxième partie de mon étude part de cette constatation qu'après le titre, dès la première page du roman, commence... un chapitre. Le début de chapitre remplit quatre fonctions : il continue le récit engagé – sauf le premier incipit –, il commence, il signale un changement et il incite à poursuivre ou à (re)commencer la (une) lecture.

La continuité est d'abord grammaticale : elle se construit par l'emploi des pronoms personnels représentants sujets et de l'article défini lié à un nom directement ou indirectement anaphorique, qui peut constituer un résumé à valeur d'interprétation, ainsi la définition de l'état d'esprit de Jean Valjean en II, 5, 2 : « L'incertitude cessait pour Jean Valjean. ». Les déterminants et pronoms démonstratifs permettent un rappel, qui clôt une étape, comme « Cette soirée laissa à Marius un ébranlement profond... » en III, 4, 6, et marquent donc autant une rupture qu'une continuité. Quant au nom de personnage, il suffit pour que le lecteur, selon qu'il l'a lu dans les pages précédentes ou longtemps avant, identifie le trajet narratif comme continuité immédiate ou comme reprise d'une ligne diégétique interrompue.

#### Exemple :

Dans le livre *Le mauvais pauvre*, entre le moment, au troisième chapitre, où Marius est dans sa chambre, travaillant à sa table, le dos à la porte, et le moment où Éponine vient lui rendre visite, la continuité de la scène est évidente, à la fois par l'enchaînement des actions et par l'identité spatiale et actorielle ; mais une analyse plus précise permet d'en mieux comprendre le fonctionnement et les implications. Voici le passage :

*La porte s'ouvrit.*

*– Qu'est-ce que vous voulez, mame Bougon ? reprit Marius sans quitter des yeux les livres et les manuscrits qu'il avait sur sa table.*

*Une voix, qui n'était pas celle de mame Bougon, répondit :*

*– Pardon, monsieur...*

*C'était une voix, sourde, cassée, étranglée, éraillée, une voix de vieux homme enroué d'eau de vie et de rogomme.*

#### IV

##### *Une rose dans la misère*

*Une toute jeune fille était debout dans la porte entrebâillée. La lucarne du galetas où le jour paraissait était précisément en face de la porte et éclairait cette figure d'une lueur blafarde. C'était une créature hâve, chétive, décharnée ; [...]*

Il me paraît peu intéressant de faire l'économie de l'inférence de la chambre et de considérer que la porte est le seul élément en jeu. L'allusion à la table, au fait que Marius tourne le dos à la porte, crée un espace qui, plus ou moins, correspond à ce que l'on entend par « la chambre ». Mais il est révélateur de constater que seule une partie de cette inférence est utilisée ici explicitement, de sorte que dans cette chambre forcément présente à l'esprit du lecteur, deux points sont mis en saillance, en continuité d'un chapitre à l'autre, produisant la tension qui crée le suspense dans cette « simple » arrivée d'un personnage à l'entrée d'une pièce. Quelques précisions sur le point de vue : le changement de perception est opéré par l'action de se tourner ; la répétition de l'expression « une jeune fille » indique la perception par un individu qui ne peut identifier précisément le personnage, indétermination qui correspond à celle qui vient d'être attribuée à Marius, l'ajout de la précision « toute » suggérant un léger approfondissement du regard. Cette définition globale, en pied, encadrée dans l'entrebâillement de la porte, correspond à une « stratégie englobante » (selon les termes de FONTANILLE, 2001, p. 40 à 61), qui est celle que définit le verbe « voir ». Marius disparaît de l'énoncé, mais il est présupposé par l'identité du cadre (impliquée par l'article « la ») et du deuxième personnage, lequel de rhème devient thème, mais en tant que sujet d'un état donné à l'imparfait, ce qui est signe de description, donc suppose un sujet qui voit. Le blanc mime le temps de surprise et le trajet du regard, confirmant ainsi la continuité de l'acte de vision. Et le titre, dira-t-on, n'interrompt-il pas cette continuité ? À un certain niveau, oui, mais sur un autre plan que celui du récit : conventionnellement, il est admis que le titre appartient à un discours parallèle. Mais à un autre niveau, il rejoint cette sélection du point de vue de Marius : car ce que découvre celui-ci, c'est une « jeune fille », c'est-à-dire un double possible de Cosette – alors que d'habitude il n'y prête aucune attention –, et le titre la nomme « une rose dans la misère », ce qui fait écho à la métaphore de la fleur employée pour Cosette en III, 6, 2, et l'on retrouvera le terme de « rose » pour celle-ci dans le titre de IV, 3, 5 ; seulement Cosette est « la » rose, tandis qu'Éponine est « une » rose, parce qu'elle n'est pas, comme sa rivale, au cœur du récit, ce que suggère sa situation dans la porte « entrebâillée ». Sitôt après cette phrase, elle ne sera plus dans la lumière du galetas, qu'une « créature », « cet être », aux yeux de Marius. Faux garçon, goule – c'est le dernier mot de III, 8, 2 –, chienne de garde, cadavre, Éponine, hors cet instant, où elle apparaît brièvement dans cette position glorieuse d'incipit de chapitre, n'est qu'un fantôme pour Marius. Encore sa « gloire » n'est-elle, dès que le récit, de la position de Marius, la regarde mieux, qu'une « lueur blafarde ». En somme, cette continuité de point de vue d'un chapitre sur l'autre, est un événement diégétique, à forte valeur affective sous son apparente neutralité technique.

Les indications chronologiques, relatives comme « Le lendemain » ou absolues comme « Au printemps de 1832 », implicites ou explicites, établissent le mode de continuité, y compris par un saut temporel, résumé (rarement) ou non, mesuré ou flou. Hugo mêle signes de rupture et signes de continuité, les faits de position du chapitre et de succession temporelle jouant sur le principe d'assimilation entre succession et consécution.

Sur ce plan, la correspondance entre les temps verbaux des deux côtés du blanc est un indice essentiel. La permanence du passé simple lie les séquences, mais la continuité induite n'est

pas uniforme et n'implique pas une équivalence des événements., comme le montre le passage de la fin de III, 4 « Marius sortit de l'hôtel de la porte Saint-Jacques, ne voulant pas s'y endetter. » au début de III, 5 : « La vie devint sévère pour Marius. ». La notion de continuité ne renvoie pas seulement à un fait diégétique « montré » par la narration, mais aussi à un effet de sens. L'enchaînement à l'imparfait contribue aussi à constituer des ensembles de chapitres en épisodes cohérents, comme le présent construit les blocs de discours.

Ainsi continuité logique et enchaînement narratif se superposent. Si le rappel des faits précédents se combine, dans chaque phrase, avec l'introduction de faits nouveaux, les liens logiques restent le plus souvent implicites. Cependant Hugo emploie plusieurs fois « du reste », qui pose la cohérence de deux faits apparemment opposés, en les faisant relever de deux champs de vision différents, de sorte que sont données en même temps la possibilité d'un paradoxe et la réalité d'une coexistence sans tension entre les deux faits.

Enfin, autre mode de continuité, des rapports thématiques plus ou moins apparents, par exemple entre la fin du premier livre « Monseigneur Bienvenu était simplement un homme [...] qui avait dans l'âme le grave respect de l'ombre. » et le titre et le début du deuxième « Le soir d'un jour de marche » « [...] une heure environ avant le coucher du soleil », ainsi que des analogies de situation sont des méthodes fréquemment utilisées par Hugo pour le « montage » du roman.

En revanche, certains débuts de chapitre marquent une **rupture** dans le discours et disent que le récit va traiter de quelque chose de nouveau, comme s'il n'y avait pas de texte auparavant ou comme si l'on entrait dans un fragment de temps autonome. On peut distinguer deux cas : le premier est l'utilisation de formules ne nécessitant pas pour être comprises la connaissance de ce qui précède, le deuxième est la désignation métaphorique de l'idée de commencement. Sur le plan de l'énonciation on trouve des datations, précises ou vagues, mais aussi l'emploi de l'imparfait, l'introduction du nom d'un personnage inconnu ou le présentatif « il y a ». Sur le plan de l'énoncé, le commencement s'inscrit dans la diégèse soit explicitement, soit par la représentation d'une entrée, d'un début, et notamment d'un matin.

De fait, quel que soit le degré de continuité, le début de chapitre signifie toujours un changement, qui peut être de case diégétique, de séquence, de point de vue, de type de discours. Ainsi l'imparfait initial, après une fin de chapitre au passé simple, si l'on ne change pas de case diégétique, implique qu'il faut reconsidérer la situation et donc souligne son importance. Changer de point de vue en changeant de chapitre contribue à établir la hiérarchie : personnages (historiques ou diégétiques) / lecteur / narrateur par laquelle se justifie l'entreprise romanesque hugolienne comme fondamentalement didactique. L'expression « à cette époque » permet, ici et là, de lier des fragments de temps diégétiques entre eux et avec le temps historique.

Enfin le début de chapitre fonctionne comme une accroche. Hugo y utilise volontiers des termes qui annoncent que le contenu sera agréable, ou étonnant, ou mystérieux, ou redoutable, ou important, ou surprenant. Il affectionne aussi les phrases-chocs, qui frappent, intriguent ou, surtout, impressionnent parce qu'elles sont brèves, qu'elles font référence à des concepts essentiels, soit qu'elles prennent forme gnomique, soit qu'elles annoncent des compléments d'information. Le narrateur hugolien ne laisse pas, à cet endroit du texte, la parole aux personnages, mais il intervient ès qualités, à la façon d'un bonimenteur forain, en posant des questions, en invoquant les nécessités de la narration, en introduisant la figure du lecteur.

Ainsi, à chaque début de chapitre sont relancés l'envie et l'espoir de savoir ce qui est attendu depuis toujours, le désir en soi.

La troisième partie porte sur la fin des chapitres : est-ce un arrêt ou un achèvement ? Les deux fonctions se retrouvent dans *Les Misérables*.

La clôture peut être une intervention expresse du narrateur ; soit elle constate l'achèvement du propos, constituant ce que j'appelle, en référence à une pratique des gens du spectacle, une « désannonce », introduite par « voilà », « ceci », « tel est », soit elle tire des faits racontés une moralité, qui en donne l'interprétation symbolique, comme « Waterloo n'est point une bataille ; c'est le changement de front de l'univers. » (Deuxième partie, livre premier, chapitre IX), en déduit une loi, comme « Ces félicités sont les vraies. Pas de joie hors de ces joies-là. L'amour, c'est là l'unique extase. » (Cinquième partie, livre sixième, chapitre II) ou en tire une injonction au lecteur, comme « Éclairez la société en-dessous. » (Troisième partie, livre septième, chapitre IV). Ces trois formes de discours peuvent aussi être assumées par les personnages, parfois de façon grotesque ; il s'agit plutôt, alors, d'une conclusion, tandis que c'est au lecteur d'en tirer la leçon à l'occasion du blanc. La formule sur laquelle se terminent les exposés du narrateur lui-même ne sont pas forcément des conclusions, quoiqu'elles paraissent données pour telles.

Certaines de ces conclusions, du narrateur ou des personnages, sont des « bons mots », notamment des paradoxes, qui soulignent l'ambivalence des situations, à la fois l'unité et la complexité du monde. D'autres sont des révélations, à la frontière du récit et du commentaire, qui, comme toutes ces clôtures, établissent une transition, pour le lecteur, entre le regard sur la diégèse et le regard sur le processus de narration.

Le caractère oratoire de ces clôtures, comme de l'ensemble du texte hugolien, incite à chercher dans les fins de chapitre la présence éventuelle de clausules, dans l'idée non pas de trouver des configurations phonétiques exceptionnelles, mais de constater quelles configurations rythmiques se rencontrent dans cette position. Trois approches successives : prosodique, rhétorico-grammaticale et sémantique, permettent en effet de considérer comme clausules diverses formes de syntagmes terminaux. [3]

Sur le plan diégétique, les fins de chapitre sont marquées par des figures de l'achèvement, soit qu'elles constituent l'accomplissement du titre, soit qu'elles soient données comme un résultat ou un épilogue. L'emploi de « et » en tête du dernier syntagme signifie ainsi qu'il n'y a plus rien à ajouter à ce qui vient d'être dit. La fermeture, de façon analogue à l'ouverture en début de chapitre, est également marquée par l'énonciation d'actes d'achèvement, notamment la mort, l'évanouissement, le sommeil, le silence, la sortie ; mais cette position finale n'est pas qu'un cliché, dont il suffirait de relever la fréquence, elle est également significative, et l'on me permettra de donner un exemple assez développé sur ce point, parce que cette idée qu'il faut examiner en détail chaque fait, même apparemment banal, est au cœur de ma démarche.

#### Exemples :

Même si la sortie ne marque, semble-t-il, que la fin d'une scène, qui aura, certes, des conséquences, mais qui n'implique pas un changement d'étape dans la vie du personnage, parce que laissant la place à une autre scène ou à la suite de la même avec un personnage en moins, la position en fin de chapitre lui confère un sens symbolique. Celui-ci est d'autant plus net dans le cas où un chapitre fait écho à un autre. Ainsi IV, 12, 4 se termine sur cette anecdote :

*Un élégant fourvoyé qui flânait au bout de la rue, fit diversion.*

*Gavroche lui cria :*

*– Venez avec nous, jeune homme ! Eh bien, cette vieille patrie, on ne fait donc rien pour elle ?*

*L'élégant s'enfuit.*

Cette fin répète presque celle de I, 5, 12, sur M. Bamatabois, cause de la quasi-arrestation de Fantine : « L'élégant avait profité de l'incident pour s'esquiver. ». En somme, le peuple n'a rien à attendre des jeunes bourgeois désœuvrés, leur lâcheté ne fera rien pour la justice, ni au quotidien, ni dans les grandes occasions. Les « élégants », ce serait peut-être, en termes hugoliens, le contraire exact des « misérables ».

Éponine est le personnage qui apparaît et disparaît aux yeux de Marius, l'espèce d'être surnaturel, de sexe d'ailleurs imprécis, ange gardien aux allures de goule. Trois chapitres s'achèvent sur ces sorties : en III, 8, 4 elle vient de rendre visite à Marius dans sa chambre, lui a confirmé l'origine des lettres de Thénardier, et lui a laissé le mot dont il se servira comme signal pour éviter la mort de Jean Valjean : « Puis elle sortit. » ; en IV, 8, 4, elle l'attend dans la rue : « – Bonsoir, monsieur Marius, dit-elle tout à coup brusquement, et elle s'en alla. » ; en IV, 9, 2, elle l'appelle à la barricade, il ne perçoit que sa voix, et, finalement, : « Marius [...] vit quelqu'un qui lui paraissait un jeune homme, s'enfoncer en courant dans le crépuscule. »<sup>[4]</sup>. Du coup, la mort d'Éponine à la fin de IV, 14, 6 apparaît bien comme sa dernière sortie : une fois de plus, elle a protégé Marius avant de s'en aller. Elle existe par éclairs, arrive par surprise, accomplit sa mission et rentre rapidement dans le blanc<sup>[5]</sup>. Oserais-je dire qu'elle est pour Marius le pendant de ce qu'est Jean Valjean pour Cosette : toujours en marche, protectrice, déguisée, amoureuse, sacrifiée ?

L'autre « ange » tapi dans l'ombre, apparaissant et disparaissant, presque toujours **en fin** de chapitre, c'est, bien sûr, Javert. Il sort trois fois en fin de chapitres, et leur rapprochement est significatif. En I, 6, 2, il vient de briser la tranquillité de M. Madeleine en lui révélant l'affaire Champmathieu : « Il sortit. M. Madeleine resta rêveur, écoutant ce pas ferme et assuré qui s'éloignait sur le pavé du corridor. » ; l'entrevue est close, mais elle continue à faire du bruit dans la tête de Jean Valjean, symbole des conséquences qu'elle va avoir. En V, 3, 11, sa sortie définitive de la vie de Jean Valjean se fait sans un bruit, sans même un mouvement visible :

*Jean Valjean, soit pour respirer, soit machinalement, mit la tête à cette fenêtre. Il se pencha sur la rue. Elle est courte <sup>[6]</sup> et le réverbère l'éclairait d'un bout à l'autre.*

*Jean Valjean eut un éblouissement de stupeur ; il n'y avait plus personne.*

*Javert s'en était allé.*

Entretemps, il a connu un échec, expliqué en II, 5, 10 ; là, il sort de la rue, rentre dans sa tanière : « Au point du jour, il laissa deux hommes intelligents<sup>[7]</sup> en observation, et il regagna la préfecture de police, honteux comme un mouchard qu'un voleur aurait pris. ».

Le demi-tour final est d'ailleurs le signe de l'échec ; en II, 3, 10, la poursuite de Jean Valjean par Thénardier s'achève ainsi : « Thénardier rebroussa chemin. ». En IV, 8, 4, ce sont les bandits : « [Éponine] vit ces hommes s'enfoncer dans l'obscurité où ils semblèrent fondre. ». Rentrer dans le blanc, c'est être mis en réserve pour un épisode ultérieur. En revanche, quand Jean Valjean rentre chez lui avec la lettre de Marius, cela est dit en début de chapitre (IV, 15, 3) : ce n'est pas un échec, c'est le début d'une action.

Pourtant la fin de chapitre a aussi pour fonction d'ouvrir sur la suite. Quelque chose reste en suspens, ce qui n'implique pas qu'on puisse parler forcément de « suspense ». De fait, on trouve aussi des figures d'ouverture, comme l'arrivée d'un personnage dans un lieu, de Jean Valjean en particulier. Dire un projet, une attente, un regard, c'est aussi annoncer qu'il reste des événements à raconter, des éléments nouveaux à introduire. Mais il est pratiquement impossible de prédire ce qu'il adviendra dans les chapitres suivants d'un scénario en cours de réalisation.

En fait, la fin de chapitre est la représentation des aléas qui perturbent une histoire, le lieu des coups du destin : c'est toujours là que survient Javert ; il entre également dans le rôle du narrateur d'incarner la Fatalité, annonçant l'imprévu, en signe de sa maîtrise, mais aussi comme une incitation à interpréter l'histoire qu'il *livre* au lecteur, déjà analysée, (re)construite.

Le blanc intercapitulaires n'est donc jamais insignifiant et il prend plusieurs valeurs, selon ce qui le précède. Dans *Les Misérables* il offre, selon les cas, un temps pour la méditation sur une conclusion, une moralité ou un événement inattendu, ou un espace de résonance émotionnelle. Il est souvent chargé de signifier le silence ou la nuit.

Exemples :



Le silence, l'immobilité sont des éléments romanesques paradoxaux : ils ne constituent aucune transformation, ils semblent ne pouvoir être que la situation initiale ou la situation finale. Ils posent en outre un problème linguistique : comment donner l'image de leur durée autrement qu'en les répétant, en saturant la page, en créant même l'ennui, pour lequel le texte ou la parole devient inaudible, devient immobilité pesante ? Dire un long silence, un monde figé, par un blanc plus ou moins étendu, c'est éviter le piège et pouvoir colorer cette durée du dernier sentiment évoqué sans avoir à le ressasser, en lui donnant d'autant plus d'efficacité que c'est le lecteur lui-même qui, comme pour une question oratoire, répand dans son esprit la couleur voulue par le locuteur. Au pire, un lecteur méfiant verra dans le blanc l'émotion même du narrateur, dont il est le complice désigné. Ainsi le mutisme apparent du narrateur et l'interruption de la lecture rejoignent-ils le silence du personnage dans une empathie d'autant plus forte qu'elle est tacite.

Le silence est d'abord l'absence d'une parole attendue ; il constitue donc une forme de réaction, dans un dialogue une forme de réponse, que l'auditeur, donc le lecteur doit interpréter, puisque les règles de la communication supposent la collaboration de l'émetteur et du récepteur. En V, 5, 8, Marius déclare qu'il donnerait les six cent mille francs pour retrouver son sauveur du jour de l'insurrection ; la phrase « Jean Valjean garda le silence. » qui achève le livre, intitulé « Deux hommes impossibles à retrouver » indique l'héroïsme de Jean Valjean sans l'expliciter, mais en le grandissant par le caractère définitif que semble lui conférer le blanc majeur du changement de livre. La grandeur de Jean Valjean est dans cette discrétion ; obligé de se cacher il fait de cette obligation vertu et, plutôt que de se rebeller, il intègre la contrainte en esprit de sacrifice, jusqu'à choisir pour tombe une pierre anonyme.

Le blanc peut équivaloir à un laps de temps, un trajet des personnages ou du narrateur peut s'y accomplir. Ambigu, il signale une rationalité en même temps qu'il en cache le principe, même lorsqu'il prétend l'expliciter. Le blanc rend donc significatifs ce qui le précède immédiatement et l'ensemble qu'il participe à construire, il vaut localement et par rapport à l'architecture globale.

La dernière partie de mon travail essaie de définir le chapitre comme entité. Dans les dossiers préparatoires de Hugo pour *Les Misérables*, le mot « chapitre », rarement employé, désigne tout un ensemble de scènes centrées sur un personnage. Le plan de travail découpe l'histoire en épisodes très inégaux. La capitulation relève donc principalement (pas uniquement) de la présentation au lecteur. L'unité livre semble davantage liée au travail de composition.

Si l'on considère le chapitre comme entité narrative, on constate qu'il est assez souvent délimité comme une scène de théâtre, par l'entrée et la sortie de personnages, et qu'il peut aussi coïncider avec une séquence (au sens sémiotique du terme). Le choix de cette forme de découpage ou son refus peut être interprété en fonction de l'épisode. Un chapitre se définit aussi par rapport à ses voisins. On peut poser quatre sortes de rapport entre deux chapitres successifs, dont deux sont chronologiques : la concomitance, la succession, et dont les deux autres sont logiques : l'extrapolation et son contraire, l'application. L'articulation se fait parfois en cours de chapitre ; les digressions sont liées assez nettement aux autres chapitres. L'analyse permet de préciser quelque peu la composition d'un certain nombre de livres, ainsi que des parties, et la valeur de chaque division. La taille des différentes sections ne présente aucun caractère de régularité, mais ses variations peuvent être significatives, de même que l'emplacement d'un chapitre ; le dernier d'un livre, en particulier, peut jouer le rôle de lien entre la digression et l'univers diégétique, notamment à la fin de *Waterloo* ou du livre sur le gamin, d'analepse explicative, sur l'échec de Javert ou sur la réapparition du numéro 9430, ou d'épilogue, comme à la fin du *Mauvais pauvre* ou de l'entrée au couvent.

Considéré comme **fragment diégétique**, le chapitre peut être le lieu d'accomplissement d'une des actions récurrentes de l'intrigue : dans *Les Misérables* dominent les diverses formes de l'arrestation et du sauvetage, ainsi que toute sorte de trajets. On peut également s'attendre à la réalisation d'une des étapes du programme narratif des personnages : définition, acceptation, conflit, épreuve, etc. Ainsi la fin du livre I, 2 constitue la définition et l'acceptation du PN de base de Jean Valjean, dont le destinataire est M. Myriel. Et le PN, « faire le bonheur de Cosette », dont la destinataire est Fantine, se forme réellement au début de II, 5, 8 et justifie l'articulation entre les deuxième et troisième parties. Je ne veux pas faire l'étude exhaustive des PN de tous les personnages, montrer comment Fauchelevent, d'opposant à Jean Valjean devient destinataire d'un PN de sauvetage, puis adjuvant dans le PN d'usage du héros : rentrer dans le couvent ; rappeler les échecs de Boulatruelle, par manque de savoir-faire, dans son PN d'anti-sujet : s'approprier l'argent de Jean Valjean. Je voudrais simplement faire constater, par cette ébauche d'analyse, que les chapitres et les livres peuvent aussi se lire comme les différentes étapes de la définition et de la réalisation de programmes narratifs de base qui s'élaborent, les uns après les autres, dans la première moitié du livre (et qui sont d'autant plus forts que les destinataires meurent), qui ensuite sont précisés – le plus long à établir est celui dont Thénardier doit bénéficier –, partiellement accomplis, oubliés, puis rappelés.<sup>[8]</sup> L'entrelacement des intrigues n'est pas seulement un jeu d'alternance, mais un jeu d'affrontements et de parallélismes entre des PN, d'où un parcours narratif global et éclaté à la fois, qui correspond bien à la double caractéristique des divisions : autonomie et dépendance.

Enfin, certains chapitres semblent contenir et isoler exactement toute une anecdote ; mais la définition même de celle-ci suppose de considérer telle conséquence comme un épilogue, inclus ou non dans le chapitre, par exemple « Tous entourèrent Marius. » en IV, 14, 5 après « La barricade était dégagée. » ; ceci influe nettement sur la signification des faits racontés : ainsi le rejet du transport de Fauchelevent à l'hôpital permet de caractériser la scène de la charrette comme un affrontement entre M. Madeleine et Javert. Quant aux livres, on ne peut les considérer systématiquement comme des unités diégétiques bornées par des repères chronologiques ou spatiaux communément admis.

La capitulation a une valeur symbolique : elle montre que fuir la répétition hors du temps, comme le tente Jean Valjean, est impossible : l'enchaînement des faits, qui constitue la vie sociale et l'Histoire, ressurgit toujours, de digression en analepse. Le lecteur lui-même est amené à passer sans cesse du plaisir de la fiction à l'apprentissage d'une leçon. Le roman donne l'image d'une vie en forme de destin, d'une rationalisation du monde, en même temps que d'un pseudo-désordre réaliste par l'éclatement d'un trajet linéaire.

Il apparaît donc que, si le chapitre n'est pas définissable dans l'absolu sinon comme le produit d'un découpage, il est possible de préciser le fonctionnement de la capitulation dans une œuvre donnée, et de mieux cerner les notions d'« enchaînement », d'« annonce », de « rupture », etc. Elle participe fondamentalement à la signification de l'œuvre et elle met en jeu les principes mêmes de l'activité de narration. Elle donne une forme spécifique au jeu de la lecture, tel que le définit M. PICARD, notamment par la relation qu'elle établit entre le narrateur et le lecteur à propos de la diégèse. Hugo s'en sert pour réaliser le programme fixé dans l'article sur *Quentin Durward* et pour construire l'image du poète à laquelle il est attaché.

*Le poète ne se limite que par son but [...] Dans l'art surtout est visible le quid divinum. Le poète se meut dans son œuvre comme la providence dans la sienne ; il émeut, consterne, frappe, puis relève ou abat, souvent à l'inverse de votre attente, vous creusant l'âme par la surprise.*

(William Shakespeare (I, II, LES GÉNIES – 1864)

Cette image de l'auteur providence me semble fondamentale, et qu'elle soit liée aussi à la division de l'œuvre n'est guère contestable : je rappellerai ces deux phrases d'*Océan*, la première, que les auteurs de l'édition *Bouquins* datent de 1846-1847 : « Ne critiquons pas la providence ; nous ne lisons jamais que des membres de phrases. », la deuxième que je n'y ai pas retrouvée, mais qui est citée par Albert BÉGUIN, dans *Pascal par lui-même* : « L'homme écrit son destin jour à jour, mot à mot, avec la grosse encre noire de la vie, et en même temps Dieu écrit dans les interlignes, avec une encre encore invisible. ». L'articulation des éléments du destin des personnages qui est en même temps un discours sur et vers le monde, est inséparable de la manifestation du sujet construisant et donnant le texte ; n'est-ce pas ce que dit cette étonnante juxtaposition de phrases dans *Du génie*, écrit en 1863 :

*Un livre est quelqu'un. Ne vous y fiez pas.*

*Un livre est un engrenage.*

---

[1] Autrement dit, des implications sémantiques liées à ses emplois, y compris dans les cotextes chimique, monétaire et social.

[2] Ce terme désigne un ensemble de faits appartenant à un ensemble plus vaste défini comme orienté chronologiquement et logiquement. Cela relève d'une analyse des actions, faite par le personnage ou par le narrateur – voire par le lecteur dans une interprétation politique, psychanalytique, etc. –, et variable selon l'analyste : à la limite chaque pas, et même chaque mouvement pour faire un pas, peut être regardé comme une étape par tel qui considèrera un trajet comme particulièrement difficile à assumer psychologiquement ou à réaliser matériellement, là où tel autre observateur ne voudra prendre en compte que l'ensemble du trajet ou une partie de celui-ci. La notion d'« étape » engage donc l'interprétation des événements en fonction d'une idéologie, quel qu'en soit le support apparent (intradigétique ou extradigétique).

[3] Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon article dans *L'Année Hugo* n°2.

[4] On pourrait y ajouter la fin de IV, 8, 5, où elle suit de loin dans la rue les bandits qu'elle a empêchés d'entrer rue Plumet.

[5] Ceci serait à mettre en relation, si j'en avais le temps ici, avec son apparition à la porte de la chambre de Marius, à la fin de III, 8, 3 et au début de III, 8, 4.

[6] Cela n'a aucun rapport, mais je veux souligner au passage l'effet d'authenticité produit magistralement par ce simple et discret emploi du présent.

[7] Puisque j'en suis aux remarques en passant : cet adjectif n'est-il pas lourd de sous-entendus ?

[8] À noter le cas particulier de Gavroche.