

guide pratique

Bien écrire de A à Z

Un condensé du monde de l'écrit et de l'édition.
Un précieux outil de travail à votre portée de main.

Ted Oudan



Guide pratique

Bien écrire de A à Z

Un condensé du monde de l'écrit et de l'édition.
Un précieux outil de travail à votre portée de main.

Ted Oudan



Ted OUDAN

Bien écrire de A à Z

*Un condensé du monde de l'écrit et de l'édition
et un précieux outil de travail. Ce guide aura sa
place, constamment, à votre portée demain.*



Introduction

Voici un guide présenté sous forme de dictionnaire, un visa qui vous permettra, par une consultation rapide, d'accéder à un mot, lequel vous amènera immédiatement loin dans divers aspects de l'écriture et de l'édition.

C'est un outil précieux tous ceux qui écrivent : pour être édités, pour le plaisir, pour un journal, pour une mémoire, une thèse, etc.

Au premier coup d'œil, on comprend d'emblée toute sa portée et son efficacité. Peu de livres sont conçus pour traiter autant d'aspects différents autour de thèmes aussi vastes que l'écriture et l'édition. *Bien écrire, de A à Z* se présente, en fait, comme une somme de plusieurs livres, et d'ailleurs, pour le concevoir, l'auteur a eu à abattre un travail de recherche de longue haleine et, surtout, il n'a pas hésité à « piocher » ici et là dans nombre d'ouvrages déjà édités par nos éditions.

Ce guide se présente donc comme un document évolutif susceptible de s'enrichir de nouvelles clés au gré des transformations qui affectent quotidiennement le monde de l'écrit et de l'édition.

Il posa le document sur ses genoux, et tout en nettoyant ses lunettes avec son mouchoir, il déclara :

– Vous êtes le nouvel éditeur ?

Je répondis que oui.

– Avez-vous déjà publié un papier sur l'agriculture avant cela ?

– Non, répondis-je, c'est la première fois.

– Je m'en doutais. Avez-vous une quelconque expérience de l'agriculture ?

– Non, je crois que non.

– Mon instinct me le disait, dit le vieil homme, remettant ses lunettes et me regardant avec rudesse, alors qu’il repliait son papier soigneusement. Je voudrais vous lire ce qui m’a fait penser cela. C’est cet éditorial. Écoutez et voyez si c’est vous qui l’avez écrit : « Les navets ne doivent jamais être arrachés, cela les abîme. Il vaut beaucoup mieux envoyer un jeune garçon secouer l’arbre. » Bon, que pensez-vous de cela ? Car je suppose que c’est vous qui l’avez écrit ?

– Ce que j’en pense ? Ma foi, je trouve ça bon. C’est sensé. Je ne doute pas que chaque année, des millions et des millions de boisseaux de navets sont gâchés par ici, rien qu’en les arrachant quand ils sont à moitié mûrs, alors que si on envoyait un enfant secouer l’arbre...

– Secouez-vous vous-même ! Les navets ne poussent pas sur les arbres !

– Ah non, ben ça alors ? Qui a dit qu’ils poussaient sur les arbres ? Il fallait le prendre au sens figuré, complètement au sens figuré. N’importe qui aura compris que je voulais dire qu’il fallait secouer le pied de vigne.

(Mark Twain)

Il était minuit à présent et ma mission tirait à sa fin. J’avais terminé les huitième, neuvième et dixième gradins. J’avais achevé une partie du onzième et dernier. Il restait une seule pierre à placer et cimenter. Elle était lourde, et j’eus du mal à la placer correctement dans la bonne position. C’est alors que j’entendis un long rire émerger de la niche et qui me fit dresser les cheveux sur la tête. Il fut suivi d’une voix triste, que j’eus du mal à reconnaître comme étant celle du noble Fortunato. La voix disait :

– Ha ! ha ! ha !, He ! he !, quelle bonne blague effectivement, une excellente plaisanterie. On en rira beaucoup au palace, he ! he ! he !, en buvant notre vin, he ! he ! he !

– L’Amontillado ! dis-je.

– He ! he ! he ! oui, l’Amontillado. Mais est-ce qu’il ne se fait pas tard ? Ne sont-ils pas en train de nous attendre au

palace, Lady Fortunato et les autres ? Allons-y.

– Oui, dis-je, allons-y.

– Pour l’amour de Dieu, Montresor !

– Oui, dis-je, pour l’amour de Dieu !

Mais je prêtai en vain l’oreille pour entendre la réponse à ces mots.

(Edgar Allan Poe)

Archives

Elles sont l’outil de base pour une recherche historique. Divisées en 5 centres, les Archives nationales rassemblent toutes les archives provenant des administrations centrales de l’Etat, plus certains fonds privés. Les deux centres les plus importants pour le biographe sont le Centre historique des archives nationales situé à Paris, rue des Francs Bourgeois, et le Centre des archives contemporaines situé à Fontainebleau.

La loi du 17 juillet 1978 protège la liberté d’accès aux documents administratifs et définit les modalités d’application de ce droit, notamment en précisant que le refus de communication doit être « motivé ». Mais une autre loi, du 3 janvier 1979 apporte certaines restrictions à cette transparence, notamment en instituant des délais pour l’ouverture des archives. L’article 6 prévoit la communication libre pour les documents qui l’étaient déjà, mais :

Tous les autres documents d’archives publiques pourront être librement consultés à l’expiration d’un délai de trente ans ou des délais spéciaux prévus à l’article 7 ci-dessous.

Article 7

Le délai au-delà duquel les documents d’archives publiques peuvent être librement consultés est porté à :

1°) Cent cinquante ans à compter de la date de naissance pour les documents comportant des renseignements individuels de caractère médical ;

2°) Cent vingt ans à compter de la date de naissance pour les dossiers de personnel ;

3°) Cent ans à compter de la date de l'acte ou de la clôture du dossier pour les documents relatifs aux affaires portées devant les juridictions, y compris les décisions de grâce, pour les minutes et répertoires des notaires ainsi que pour les registres de l'état civil et de l'enregistrement ;

4°) Cent ans à compter de la date du recensement ou de l'enquête, pour les documents contenant des renseignements individuels ayant trait à la vie personnelle et familiale et, d'une manière générale, aux faits et comportements d'ordre privé, collectés dans le cadre des enquêtes statistiques des services publics ;

5°) Soixante ans à compter de la date de l'acte pour les documents qui contiennent des informations mettant en cause la vie privée ou intéressant la sûreté de l'Etat ou la défense nationale, et dont la liste est fixée par décret en Conseil d'Etat.

En d'autres termes, le droit à l'information est bien gardé. En théorie, l'accès est libre à tous (au bout de trente ans !) En pratique, le « secret défense » protège pendant soixante ans tout document jugé « sensible » qui sera immédiatement classé « confidentiel défense ». De nombreux historiens s'élèvent contre ces restrictions et réclament un système équivalent au « Freedom of Information Act » adopté en 1966 aux Etats-Unis, autorisant un accès beaucoup plus facile à l'information.

Pour une recherche contemporaine, mieux vaut donc trouver d'autres sources, notamment les archives privées (correspondances, journaux intimes, photographies) dont les fonds sont détenus dans divers lieux. Les archives municipales sont également très riches, sans oublier les archives de l'archevêché et diverses fondations privées. Il vous faudra cependant vous armer de patience pour obtenir les autorisations dont vous aurez besoin pour vous faire ouvrir ces archives.

Atelier d'écriture

Un atelier d'écriture est un espace-temps au sein duquel des participants peu nombreux perfectionnent leur écriture sous la conduite d'un animateur. En cela, l'atelier d'écriture participe à une pédagogie active du savoir-faire, opposée ou complémentaire du cours magistral de belles-lettres ou de français. Et souvent aussi d'une pédagogie de projet, dans la mesure où le but affiché est de produire, à la fin, un texte individuel ou collectif qui sera publié ou utilisé (pièce de théâtre, scénario, exposition, etc.).

Les nombreux débats sur les « meilleures techniques » à utiliser dans les ateliers d'écriture seront vains tant qu'on n'aura pas clairement affiché leurs buts. Tout but est légitime mais à condition d'être explicité. Et on conçoit aisément que bien des méthodes ne peuvent se justifier qu'en fonction du niveau du public (de l'illettré à l'écrivain), du but recherché (écrire pour soi ou pour les autres), et des genres étudiés (du journal intime au poème, au théâtre, ou au roman...).

Atelier d'écriture, pourquoi ? Afficher les buts d'un atelier d'écriture ne va pas de soi, car on peut en dénombrer plus d'une douzaine de différents. De fait, le critère le plus important en pratique est la nature de l'institution au sein de laquelle l'atelier vient s'inscrire : scolaire, universitaire, culturelle, professionnelle, sociale, etc. C'est elle qui donne la tonalité de la formation, en définit les finalités, et en détermine les moyens : animateur, locaux, périodicité, évaluation éventuelle, prolongements...

Atelier de développement personnel. Ce type d'atelier vise à développer l'expression personnelle, à libérer la personne de ses blocages, à oser affronter le regard des autres, par un travail au sein d'un petit groupe (sans jamais viser une publication quelconque).

Elisabeth Bing est la principale inspiratrice de cette approche, qui a formé à son tour de nombreux animateurs. Elle a développé ses idées dans son livre *Et je nageai jusqu'à la plage* (Ed. des Femmes) qui concerne ses débuts dans une institution pour enfants retardés. Pour elle, l'écriture est

fondamentalement “réparatrice” d’une blessure ancienne. On écrit comme l’animal lèche ses plaies pour apaiser ses souffrances, sans pour autant toujours les guérir. De tels ateliers visent en priorité les personnes qui, comme on dit, “se cherchent” à travers l’écriture.

Ateliers de « création poétique ». Leur but premier est d’explorer les contraintes et possibilités offertes par la langue (française) pour réaliser des textes “poétiques” au sens large : poèmes, mais aussi romans. Leur outil principal est constitué par les jeux poétiques sous contrainte linguistique.

- Le principal cénacle est l’Oulipo, OUVroir de Littérature Potentielle, fondé par Raymond Queneau, et illustré surtout par Georges Perec. Il donne des séances publiques mais n’admet point d’autre participant que ses membres. Bien d’autres ateliers s’inspirent de ses méthodes.

- Le second mouvement est le Nouveau Roman, représenté par son théoricien vulgarisateur Jean Ricardou (*Pour un nouveau Roman*, Ed. du Seuil). Il a inspiré certains animateurs, mais son influence est en déclin.

Sous forme plus pédagogique, cette tendance est illustrée par tous les ateliers qui font des jeux d’écriture leur outil favori, mêlant le ludique et le sérieux. Le meilleur manuel est celui de Debyser et Carré, *Jeu, langage et créativité* (Ed. Hachette), deux formateurs de français langue étrangère au CIEP de Sèvres.

Ateliers à vocation littéraire. Ce sont des ateliers privés, suivis par des adultes volontaires, écrivant pour leur plaisir et désirant approfondir leurs techniques, le plus souvent dans le genre romanesque (romans, contes, nouvelles...).

C’est ce genre d’ateliers que nous organisons périodiquement à *Ecrire Aujourd’hui*. Soit sous forme de week-ends d’écriture, soit sous forme de séjours de 7 jours (à la mer, en Bretagne et dans le Var). La plupart des participants sont déjà “porteurs d’un projet d’écriture” et cherchent des techniques pour améliorer ou continuer leur manuscrit de manière à pouvoir le publier : roman, essai, poème, bande dessinée, thèse, mémoire, etc.

Pour les autres, il s'agit d'une initiation, de contacts, dans un environnement agréable (qui vaut bien un club de vacances anonyme).

Ateliers scolaires. Il faut distinguer trois pratiques, qui se développent.

- La pédagogie de projet. Ainsi au cœur d'une année scolaire en 5^{ème}, en classe de français, Chantal Lavigne a choisi de faire écrire ses élèves pour produire en fin d'année un court roman d'aventure, écrit en petits groupes et faisant, à chaque étape l'objet d'un devoir corrigé et noté. On lira son excellent livre : *Ecrire un roman en 6^e et 5^e* (Ed. Retz)

- Les "PAE" : Projets d'Action Educatif. Un certain nombre prévoit une création écrite comme but ou comme moyen : voyage, visite d'usine, exposition, pièce de théâtre, spectacle, etc. Le "prof de français" troque alors son statut de "prof" contre celui d'animateur, souvent pluri-disciplinaire, selon la vocation même de ces projets.

- Les interventions d'écrivains invités en classe de français. D'abord on prépare l'événement en étudiant l'œuvre de l'écrivain vivant (pour une fois !) et on prépare des questions à lui poser. Une fois l'intervention réalisée, on l'exploite, par exemple par un devoir, ou un article dans le journal de l'établissement.

On peut lire Les ateliers d'écriture à l'école primaire de Michel Perraudeau (Bibliothèque Richaudeau, Albin Michel, 1994), livre pédagogique assorti de jeux mais aussi. Les jeux d'écriture de Yak Rivais (Ed. Retz) particulièrement drôles et impertinents.

Ateliers pédagogiques universitaires. Non sans mal, « l'écriture créative » a été reconnue comme option dans les facultés de lettres et enseignée au cours de séminaires. Personnellement je connais trois cas :

- A Paris VII (Jussieu), le professeur et romancier Jean Guénot a conduit des séminaires remarquables en 3^{èmes} cycles de Lettres et de Sciences Humaines. Il a révélé leur vocation à de nombreux élèves. Ses livres auto-édités sont vendus chez lui (85 rue des Tennerolles, 92210 Saint-Cloud).

- A Aix, Anne Roche a œuvré avec d'autres dans le cadre universitaire et a produit un bon manuel : *Les ateliers d'écriture* (Ed. Bordas) (Université de Provence, 29 avenue Robert Schuman, 13100 Aix).

- A Grenoble, Claudette Oriol-Boyer (Herbeys, 38380 Eybens) a mené une pratique et une réflexion dignes d'éloges, dans des cours et des séminaires menés le plus souvent dans le cadre de la faculté de Lettres. Elle publie la revue épisodique *Texte en main* (Librairie de l'Université, 2 place Léon Martin, 38000 Grenoble).

Ateliers de formation en entreprise. Les stages de formation permanente pour les salariés comprennent souvent des modules de “perfectionnement à l'expression écrite”. Ils sont importants pour les spécialistes de l'écriture : commerciaux, hommes de relations publiques, et surtout publicitaires, toujours à la recherche d'une stimulation de leur créativité.

On trouve de tels stages chez des spécialistes de la formation (CEGOS, etc). Ils utilisent notamment des techniques ludiques d'écriture sous contrainte, ou fondées sur des figures de style.

Payés par l'entreprise, ces stages de courte durée, visent surtout à stimuler les participants en leur ouvrant des horizons nouveaux.

Mon manuel *L'expression écrite*, 4^e éd. (Ed. ESF - Collection Formation Permanente en Sciences Humaines) peut donner une vue de tels séminaires. De même, le livre de Philippe Pigallet, *Ecrire, mode d'emploi* (Ed. Nathan).

Ateliers à vocation d'animation culturelle. Ce sont des ateliers organisés pour distraire intelligemment les participants. Par exemple, le Comité d'Entreprise d'EDF-GDF, dans ses séjours de vacances, propose des “activités culturelles”, non seulement sous forme de cinéclub, de conférences ou concerts, mais encore sous forme d'ateliers de création : peinture, modelage, théâtre, chanson, et

éventuellement atelier d'écriture. Voici une série de thèmes d'atelier :

- Créer des chansons à interpréter en groupe
- Créer des sketches à jouer
- Recueillir des souvenirs d'anciens et les réciter devant le public, etc.

Ici les ateliers sont dirigés par des animateurs socioculturels, associés parfois à des professionnels de passage : conteurs, chansonniers, musiciens... l'écriture en groupe servant de base à une manifestation culturelle.

On trouve aussi de tels ateliers dans les bibliothèques ou les maisons de jeunes et de la culture, dans un cadre municipal.

Ateliers « d'histoire de vie ». Ces ateliers sont souvent organisés par des professeurs en Sciences Humaines dans les cursus universitaires de psychologie, sociologie, ethnologie. Spécialement à l'intention des futurs travailleurs sociaux qui auront à écouter des gens racontant leur vie, qu'il s'agira d'écouter, d'interroger, de faire réfléchir de manière à les guider ou à les faire évoluer.

A mi-chemin entre écriture de mémoires ou de généalogies, et d'analyses de sciences humaines (histoire, géographie, ethnologie, technologie), cette approche transversale est particulièrement enrichissante pour les participants, qu'ils soient étudiants, professeurs, travailleurs sociaux, ou simples particuliers désirant mettre leur vie en perspective. (Voir article dans *Ecrire Aujourd'hui* n° 41).

Ateliers de lutte contre l'exclusion sociale. Ils se sont développés beaucoup dans la dernière décennie, depuis la montée du chômage et de l'exclusion, dans le secteur public et privé (associations).

- Les exercices du type « histoire de vie » sont développés au cours des stages **de recherche d'emploi**, pour faire prendre conscience aux participants de leur expérience professionnelle et de leur potentiel souvent caché à leurs propres yeux, et de leur projet professionnel.

- Dans le cas des **illettrés** ou assimilés, le stage d'écriture prendra la couleur d'un cours de rattrapage en français, mené par d'autres méthodes.

Il faut souligner, dans ce domaine, l'action exemplaire de l'association **ATD - Quart Monde** (fondée par le père Joseph Wresinski et animée par Geneviève De Gaulle), pour fournir en même temps qu'abri et nourriture aux plus pauvres, une formation culturelle de base, pour mieux s'exprimer par l'oral et l'écrit et retrouver une dignité culturelle perdue.

- L'Association "**Jeunes et santé**" (226 rue Charenton, 75012 Paris) anime, dans le cadre de sa lutte contre l'illettrisme, un réseau d'ateliers d'écriture dans 18 régions. De plus elle organise des rencontres de formateurs et un Concours national d'écriture.

- L'atelier **Ecler**, dans la Maison de la Promotion Sociale de Grenoble s'adresse à trois publics. Des analphabètes jamais scolarisés. Des immigrés qui connaissent leur langue, mais ne maîtrisent pas le français. Enfin des illettrés, qui n'ont pas su ou pu profiter de leur scolarité pour acquérir les bases.

Ce ne sont que quelques exemples parmi bien d'autres.

- **Les ateliers d'écriture en prison** sont animés par des personnes extérieures. Ils visent trois buts. Aider les condamnés à remplir leurs papiers, faire des démarches administratives. Les aider à établir des contacts avec le monde extérieur (lettres à la famille, aux amis...). Enfin, les aider à progresser en réfléchissant sur leur propre vie, ce qu'ils ont commis, et comment s'en sortir.

En prison, 60 % des détenus ont un niveau scolaire inférieur au certificat d'études. Il existe 183 prisons sur le territoire français. Environ 30 possèdent un atelier d'écriture qui se tient le plus souvent à la bibliothèque, et dont le but premier est d'apprendre aux participants à mieux lire, et à utiliser leurs lectures pour progresser.

Parmi les meilleures œuvres écrites en prison, il faut citer *Suerte*, l'exclusion volontaire (Ed. Terre humaine de chez Pion) de Claude Lucas, surnommé "le gangster philosophe", splendide récit autobiographique. Mais aussi *Où se perdent les*

hommes, de René Frégny (éd. Denoël), lui-même animateur d'ateliers à Salon-de-Provence, et aux Baumettes de Marseille.

La revue *Liralombre* publie des textes pour ou par des prisonniers. Elle est l'œuvre de Geneviève Guilhem de l'association *Lire c'est vivre* (23 av. Pasteur, 92170 Vanves).

Ateliers à vocation thérapeutique. Ces ateliers s'adressent à des personnes en souffrance ou atteintes de troubles mentaux, suivies par une institution, un médecin-psychiatre ou psychologue clinicien.

Ainsi les ateliers pour drogués (alcooliques, toxicomanes...) ou pour malades (dépressifs, schizoïdes...). Cette approche par « **l'art-thérapie** » est préconisée comme occupation et complément au traitement proprement dit. Les cliniciens analysent les écrits et s'en servent comme indicateurs des troubles et des étapes de la guérison du patient.

- **Ecrire contre l'alcool.** Depuis 1992, l'écrivain Alain Bellet anime tous les 15 jours un atelier d'écriture au Service d'Alcoolologie de l'hôpital de Tourcoing. Cette activité, libre et facultative, est conçue comme une aide à la "resocialisation" des malades. L'alcoolique, en effet, est un être solitaire qui interpose sa bouteille entre lui et le monde, qui se replie dramatiquement sur lui-même en tournant en rond. Donc la pratique du groupe est très importante, le fait que les patients écrivent, lisent aux autres, et surtout qu'ils échangent à propos du texte et d'eux-mêmes.

Ateliers pour le 3^{ème} âge. Dans les maisons de retraite, les foyers pour personnes âgées, on trouve souvent des personnes qui s'ennuient et qui voudraient se rendre utiles en léguant à leurs petits-enfants des souvenirs du temps passé.

Certains écrivent spontanément (comme ma grand-mère, morte à 104 ans qui nous a laissé un cahier de récits et de poèmes) mais il existe des animateurs qui facilitent la tâche et la stimulent.

- Exemple, à cet égard, est l'action de l'Association *Vivre et l'écrire* (12 rue de la Recouvrance, 45000 Orléans). Son originalité consiste à jeter des ponts entre les générations : enfants, adultes, retraités. Cela par courriers, animations,

stages, conférences, aides à l'édition de livres, publication de livres (plus d'une vingtaine à ce jour).

Ateliers d'écrivains en résidence. Le système des écrivains en résidence, développé par le Ministre de la Culture, ou plus précisément les DRAC (Direction Régionale de l'Action Culturelle), vise à un rapprochement des écrivains et du public. Un contact **direct** qui ne passe pas par le filtre ou la glose du présentateur, de l'animateur culturel ou du critique.

Ils interviennent dans bien des lieux : lycées, collèges, maternelles, universités, maisons de la culture, associations, foyers, prisons, stages de l'ANPE, etc.

Ainsi, en 1998-99, l'écrivain Jacques-François Picquet, en résidence à Gif-sur-Yvette (Essonne) a-t-il proposé dans les bibliothèques et les associations culturelles des séances d'écriture animées par lui-même ou par des confrères : Georges-Olivier Chateaufort, Marie Redonnet et Françoise Bouillot (Cela, en concurrence avec des "Clubs-lectures" de leurs œuvres, ou des "Conférences-rencontres" avec ces mêmes auteurs). Il y en a, comme cela, des centaines à travers la France, qui sont le plus souvent annoncés dans la presse locale ou les bulletins municipaux.

- Dans son livre *Ecriture en résidence* (Ed. L'Harmattan, 1998) l'écrivain Nadine Brun-Cosme relate son séjour d'écriture mis en place par la DRAC Champagne-Ardenne et la ville de Reims. Un atelier d'adultes et 4 ateliers d'enfants en milieu scolaire. Ce livre se veut une réflexion sur les conditions à réunir pour favoriser au mieux une "entrée en écriture".

- La FNAC, organisatrice du "Prix Goncourt des Lycéens", qui consiste à faire lire des classes de lycées et à voter pour un auteur, a développé, depuis quelques années, des ateliers d'écrivain pour les anciens jurés. Ainsi au Mans, avec Eduardo Manet. A Angers avec Ricardo Monserrat et Erik Orsenna. En 1998, six ateliers ont été ouverts dans différentes villes de France, animés par des écrivains sélectionnés pour le prix : Olivier Rolin, Isabelle Jarry et quelques autres...

Ateliers pour journalistes. Les écoles de journalistes organisent en permanence des stages d'initiation ou de perfectionnement à l'écriture journalistique, qui, par certains côtés, visent à développer une meilleure créativité de ces professionnels.

Animés par des journalistes, ils rentrent dans le cadre de la formation initiale ou continue. Par exemple les stages du Centre national de la Profession de Journaliste (33 rue du Louvre, Paris 1^{er}). C'est une écriture essentiellement centrée sur l'effet à produire sur les lecteurs : accrocher l'attention et la maintenir jusqu'au bout de l'article. En pratique, elle est extrêmement formatrice, et bien des grands auteurs actuels en sont passés par là, car elle permet de déboucher sur bien d'autres genres : nouvelles, romans, mémoires, témoignages...

Ateliers radio, TV, cinéma • • Pour l'écriture de dramatique, radiophonique, il existe, chaque été en juillet un stage pour professionnels organisé par Phonurgia Nova par DA Mairowitz (39 rue Buffon, 84000 Avignon).

- L'écriture de scénarios de cinéma - TV est enseignée dans les écoles de cinéma, comme la FEMIS à Paris, Palais de Tokyo (16^e). Mais il existe aussi des stages sous forme de séminaires en province où des scénaristes plus ou moins prestigieux jouent aux "Script Doctors" : ils corrigent ou suggèrent des améliorations dans les projets de scénarios apportés par les confrères plus jeunes.

Ateliers d'affirmation politico-culturelle. Quand j'ai participé aux Premières Rencontres Nationales des Ateliers d'Écriture, à Aix-en-Provence, en 1993, j'ai découvert, à ma grande surprise, les fonctions insoupçonnées que pouvaient remplir les ateliers d'écriture dans certains pays étrangers francophones ou autres.

- En Amérique du Sud, spécialement en Argentine et au Chili, les ateliers d'écriture, compte tenu de la censure imposée par les dictatures en place, faisaient fonction de foyers d'opposition démocratique à ces régimes. Notamment en faisant circuler des textes interdits ou impossibles à éditer, et en maintenant une vie intellectuelle là où la censure tentait de l'empêcher...

- Au Canada (Québec) et secondairement en Belgique et en Suisse, les ateliers d'écriture étaient avant tout vécus comme des foyers de "Défense et Illustration" de la langue et de l'identité francophone minoritaires, face aux autres langues et cultures (américain, allemand, flamand...)

Auto-édition

Aucun éditeur n'a voulu de votre manuscrit et cela, malgré vos mille et une démarches. L'édition à compte d'auteur (chapitre précédent) n'est pas une formule qui vous convient (coût, publicité et diffusion nulles...). Mais vous avez la possibilité de fabriquer vous-même votre livre, de A à Z, et d'en assurer promotion et vente.

Un autre cas de figure : les rejets de votre manuscrit, par les éditeurs, tiennent à sa longueur : trop court pour faire un livre, trop long pour être édité dans un journal. À part cela, votre histoire est passionnante, et vous en avez la preuve formelle par des témoignages de tiers. Elle pourrait même atteindre un certain public, sauf que ce ne sera pas un assez large public pour devenir le best-seller dont rêvent tous les éditeurs.

Ce sont là les faits. Les auteurs rusés chercheront des solutions du type : « Je rallonge le texte pour en faire un livre. » Non, cela risquerait de n'être que du remplissage, sachant que sa conclusion avait déjà été fixée. Donc, la pagination ne changeant pas, que faites-vous ?

Vous prenez la solution la moins onéreuse (exit le compte d'auteur) et la plus libre. Vous vous auto-éditez. S'auto-éditer signifie donc tirer un trait sur la recherche d'un éditeur et prendre en charge, de A à Z, la destinée de son livre, depuis la décision que le manuscrit est bon pour devenir un livre, jusqu'à sa commercialisation, en passant par : la frappe du texte, la mise en page, l'impression, la promotion, le transport vers les lieux de vente, et même la vente elle-même. Voilà ce que suppose l'auto-édition.

Cependant, et cela va sans dire, l'auto-éditeur peut considérablement alléger le poids de cette entreprise titanesque dont on devine aisément difficultés et charges de tous ordres.

Tout au long de ce chapitre, nous passerons en revue les détails de chaque phase, pour vous permettre d'en jauger lucidement l'importance.

À *Écrire Aujourd'hui*, nous avons toujours eu beaucoup de mal à convaincre les lecteurs qui nous contactent, de l'aisance à éditer soi-même son livre. D'année en année, nous voyons ce secteur de l'édition se préciser, et ses moyens se multiplier. Comment ? Les outils de l'informatique, à la portée d'un nombre de plus en plus important de personnes, facilitent considérablement le processus d'édition de livres, et d'auto-édition par voie de conséquence.

La méthode artisanale. Le minimum consistera à définir soi-même une présentation page par page de son texte, et à dactylographier celui-ci sur une simple machine à écrire. Mais, de plus en plus, les gens acquièrent leur propre ordinateur de traitement de texte et un logiciel allant avec. Ils font des mises en page de qualité (nous le verrons plus loin) qui, sur ce plan, n'ont souvent rien à envier aux livres de grande diffusion, et ceux de notre ami et nouvel éditeur sont là pour le confirmer. Chaque page est définitivement numérotée, et textes et numérotation sont cadrés dans le format du futur livre.

Ensuite, il ne reste plus qu'à photocopier les pages en autant d'exemplaires que de livres désirés. Ainsi, pour 300 exemplaires d'un livre de 100 pages (pour prendre cet exemple somme toute ambitieux), 30.000 photocopies seront nécessaires. Sachant que pour cette quantité, vous pouvez accéder au tarif de 15 centimes par copie, cela demanderait un budget de 4.500 F pour l'essentiel des photocopies. Or on sait, d'autre part, que cette somme pourra vous permettre d'acheter une petite photocopieuse... Donc, acte. On peut voir là, également, l'intérêt d'une association d'auteurs auto-édités qui auraient tous cotisé pour acquérir cette photocopieuse.

Une fois les feuilles réparties en 300 tas de 100, l'auteur les découpe au format exact du livre et, dernière phase, en fait la reliure. Les outils nécessaires à ces deux phases sont disponibles sur place dans les boutiques de reprographie. Encore une fois, nous verrons plus loin, que la solution moderne digne de l'année 1995 n'est pas excessivement plus

onéreuse, et qu'elle évite à l'auteur fatigue, amateurisme visible sur l'ouvrage...

Responsabilisation et qualité. On l'a compris, l'auto-édition implique que l'auteur-éditeur veillera lui-même à la qualité de son futur livre. Celui-ci ne sera ni moins ni plus beau que ne l'a voulu son unique responsable. Lequel n'a eu recours à aucun intermédiaire dans son entreprise, car il s'agit bel et bien d'une entreprise. Il y a, dans la chaîne, une profession incontournable qu'il ne peut pas exercer lui-même : celle d'imprimeur. Il ne pourra pas l'éviter, à moins de vouloir retomber au stade artisanal de la photocopie, mais cela, nous venons déjà de l'évoquer.

Au niveau des coûts, la phase de l'imprimerie restera toujours la plus élevée. La seule façon de limiter les dépenses à ce niveau sera de demander des devis au plus grand nombre possible d'imprimeurs (ne pas hésiter à prospecter dans des départements éloignés, à charge d'inclure les frais de transport dans les devis avant de les comparer). Il faut toujours tenter de négocier ces devis pour obtenir des rabais car, dans les montants, l'imprimeur tient compte d'une part de la main-d'œuvre et, d'autre part, du prix du papier (celui-ci étant incompressible).

Supposons que votre livre est achevé. Vous reste-t-il quelque doute sur sa valeur finale ? Il ne tient qu'à vous, et à personne d'autre, de le repar-courir pour en jauger le niveau. Si vous jugez qu'un retravail s'avère nécessaire, il ne serait pas raisonnable de faire l'impasse sur cet aspect qui constitue le seul critère de pérennité de votre ouvrage. N'oubliez pas que c'est vous le seul responsable, et personne d'autre ne viendra vous demander de revoir tel chapitre ou tel autre. Il ne suffit que de voir comment, dans l'édition classique, les auteurs pressent leur éditeur de publier leur livre, et ont souvent du mal à se plier aux nécessités de se relire et de se corriger. On imagine aisément les dangers qui guettent l'auto-éditeur. Si cela doit vous prendre encore plusieurs semaines d'écriture, il faudra vous les accorder, c'est un effort que nous n'aurez jamais à regretter. Tandis que si, avec 3.000 exemplaires d'un ouvrage sous le bras, des témoignages de lecteurs convergent sur une même faiblesse de votre histoire

que vous auriez pu corriger, on peut dire que vous vous serez fabriqué un magnifique chagrin. La qualité de votre futur livre (fond et forme) est sous votre entière responsabilité.

Étapes de l'auto-édition. Nous ne revenons pas sur la qualité littéraire du texte, en supposant que l'auteur y a donné le meilleur de lui-même, et qu'il a évité le piège que nous venons juste de désigner, et qui consiste à être indulgent sur la valeur du livre, sous le prétexte qu'il sera publié de toute façon. Du manuscrit au livre, on aura donc les étapes suivantes.

La frappe du texte. Si vous disposez d'un micro-ordinateur (et vous devriez en acquérir un si vous désirez vous auto-éditer ; lire, pour cela, notre chapitre sur les traitements de texte), vous pouvez rédiger votre ouvrage directement à l'aide de cet outil qui comporte de nombreux avantages, particulièrement au niveau des corrections et des réécritures. Par contre si, pour une raison ou une autre vous restez attaché au stylo au stade de la création, il faudra quand même songer à saisir ou à faire saisir votre texte au fur et à mesure. Mais, encore une fois, écrire directement au micro sera pour vous un bon investissement, en temps et en argent (les frais de saisie, si vous confiez votre texte à une secrétaire professionnelle, peuvent se chiffrer par milliers de francs si vous atteignez la centaine de pages). Ce n'est donc pas au stade de la saisie que vous devriez engager des frais importants.

Mise en page. Pour obtenir un livre de qualité, vous aurez besoin de notions en PAO (Publication Assistée par Ordinateur). Celle-ci permet d'obtenir à l'écran, à partir de votre manuscrit (nous devrions dire plutôt "tapuscrit"), les pages du futur livre telles qu'elles se présenteront sous leur forme définitive. Si vous utilisez déjà un logiciel tel que ceux que nous avons répertoriés dans le chapitre des traitements de texte, vous pouvez aisément faire de la PAO, ou recevoir une rapide initiation, qui sera pour vous, à long terme, un excellent investissement. Vous aurez acquis pour votre premier livre un savoir-faire que vous réutiliserez désormais pour tous ceux à venir.

La PAO permet toutes les formes de présentation d'un livre. Du multi-colonnage aux tableaux, en passant par tous les styles et corps de caractères disponibles sur votre programme.

À ce niveau, vous pourrez tester plusieurs présentations possibles de votre livre et les imprimer, aux fins de recueillir des avis de professionnels. Si, par contre, vous ne disposez pas d'un programme adapté à la PAO, faites d'une pierre deux coups en intégrant cette étape dans celle qui va suivre, et qui concerne une impression préalable de votre livre sous forme de films.

La photocomposition. Cette étape n'est pas obligatoire, bien que souvent avantageuse pour vous, éditeur. D'abord, une précision. Pour fabriquer votre livre, l'imprimeur s'attendra à recevoir de vous : soit le livre imprimé sur papier à la sortie de la PAO, soit le livre imprimé sur film. Les prix seront évidemment différents selon le support. À partir des films, il aura beaucoup moins de retouches à effectuer. À partir du support papier, le surcoût pourra être important, et souvent supérieur au coût d'impression de films. Nous vous conseillerions donc de demander les "devis films fournis" et de financer à part des sorties de films. Pour en avoir le cœur net, il suffira de faire établir des devis de part et d'autre et de comparer les coûts. Des entreprises de photocomposition, on en trouve partout aujourd'hui. À savoir qu'il s'agit d'activités informatiques. La photocomposition constitue, dans la chaîne de fabrication d'un livre, l'un des postes dont le coût baisse régulièrement. Par exemple, nous annonçons il y a quelque temps dans le cadre d'un dossier consacré au thème de l'auto-édition, le tarif moyen de 7,60 à 19,80 e par flashage de page. Pour l'ouvrage que vous êtes en train de lire, notre photocomposeur (voir l'ours de notre magazine si vous ne trouvez pas moins cher près de chez vous) nous a accordé le tarif de 3,04 e par page (prévoir un surcoût si la mise en page est à faire par l'entreprise). Rien que ce prix bas pourra vous faire économiser une somme importante.

L'impression. C'est la fameuse étape que vous ne pourrez réaliser vous-même, et qui est également la plus onéreuse. Néanmoins, des options importantes devront être prises par vous-même. À savoir : si le devis incluait le transport des

ouvrages (celui-ci pourra vous coûter près de 500 F pour une distance ne dépassant pas 100 km, mais vous pouvez, pour la quantité modeste de votre colis, aller le prendre dans votre propre voiture), quelle sera la qualité du papier (n'oubliez surtout pas de choisir votre papier avant impression), selon quel mode l'ouvrage sera broché ou relié, comment il sera transporté (en cartons, en palettes, sous film rétractable, etc.). Ce dernier point est très important, car il sera sans doute avantageux pour vous de mettre les livres tels quels en stock dès leur arrivée chez vous. On voit d'emblée la souplesse de les recevoir dans des cartons par unités aisément transportables. Répétons que le coût de l'impression dépendra des documents qui ont été confiés à l'imprimeur. Celui-ci peut même accepter aussi bien votre texte manuscrit que ces films négatifs que vous avez fait fabriquer par une entreprise de photocomposition. Sachez que lorsque l'imprimeur reçoit un manuscrit, il doit effectuer lui-même les mises en page et la photocomposition (la plupart du temps, il les fait faire à l'extérieur), ce qui entraîne un surcoût important que vous n'auriez pas eu.

En raisonnant sur la base des films fournis, pour un livre de 100 pages tiré à 300 exemplaires, vous ne devriez pas payer plus de 1200 à 1500 e. Évidemment, plus vous monterez en tirage, moins vous paierez par exemplaire. Par exemple, au lieu de 5 e l'unité pour 300 exemplaires, le prix pourra tomber à 4,10 ou même à 3,8 e l'unité si vous commandez à partir de 500 exemplaires de votre livre. Il faut le savoir. À la base, la main-d'œuvre est lourde mais quand la chaîne est lancée, c'est le seul prix du papier qui vous est facturé.

La diffusion. Vous voilà parvenu sur l'autre versant de votre route, celui où vous disposez d'un article qu'il faut arriver à vendre. Est-ce la phase la plus aisée ? Cela dépendra des individus. Certaines personnes seront non seulement plus brillantes ici, mais aussi elles y trouveront une forme d'épanouissement due au caractère social de leurs démarches et une interactivité grisante avec leurs lecteurs. Mais si on est timide et de nature plutôt introvertie, la diffusion, qui exige un esprit d'initiative et d'à-propos, pourra en pâtir. Dans le circuit de l'édition classique, un éditeur confie normalement son livre

à un groupe constitué d'un diffuseur, d'un distributeur et de libraires en bout de chaîne. Le circuit est très structuré, complexe, et absorbe à lui seul près de 65 % du prix de chaque ouvrage.

L'auto-éditeur, de toute façon, aura beaucoup de mal à trouver une place dans ce monde. Ce serait trop facile, du reste. U ne lui reste donc que quelques possibilités que nous répertorions ci-dessous.

Le dépôt direct en librairie. Savoir, avant tout, qu'un libraire est un commerçant comme les autres. Donc, si vous lui présentez un livre qu'il pense pouvoir vendre, il l'acceptera. Mais il convient de savoir comment s'y prendre. Pour des raisons évidentes, démarchez auprès de chaque libraire de votre ville et de votre région. Rencontrez-le d'abord juste avec un spécimen de l'ouvrage, et décrivez-lui brièvement le thème traité, le public visé. Si vous vous défendez bien, il le prendra. Il sera aussitôt question de savoir combien le libraire prélèvera, pour ses services, sur la vente de chaque ouvrage (ils appellent cela « remise »). Généralement, une remise de 30 % les satisfait, sauf les grands groupes comme la FN AC, qui prélève 40 %. Le libraire, normalement, recevra vos livres en dépôt, contre un bon établi par lui ou par vous-même. Pour lui montrer votre efficacité, vous pouvez établir ces bons de dépôt. Dans vos archives, chaque bon portera le cachet du libraire, la date de dépôt, le pourcentage consenti, le nombre d'exemplaires déposés. Pour faciliter la tâche du libraire, assurez-le que c'est vous qui repasserez récupérer les ouvrages invendus au moment de faire les comptes. N'exigez pas du libraire qu'il achète vos ouvrages, c'est déjà pas mal pour vous qu'ils soient mis en vente.

Les opérations de promotion de votre livre. Une fois votre livre imprimé (et même avant), songez à assurer sa publicité. Allez rencontrer la ou les radios locales de votre ville ou région, portez des exemplaires du livre aux journalistes qui animent des émissions culturelles sinon littéraires, et faites la même chose auprès des quotidiens et hebdomadaires. On ne manquera pas de parler de vous (nous en avons la preuve à travers nos lecteurs qui publient tous les jours ici ou là dans toute la France et dans les pays

francophones). Et si, au moment où vous passez dans la presse ou sur les ondes votre livre est déjà en librairie, vous imaginez la bonne affaire pour vous et pour les libraires chez qui vous avez déposé votre livre.

Il convient donc (vous l'avez compris), de coordonner judicieusement vos démarches, afin que les différents résultats puissent mutuellement avoir des effets les uns sur les autres.

Les conférences et les débats autour de votre livre. Si le thème de votre ouvrage est susceptible d'intéresser un certain public, un bon moyen promotionnel serait d'organiser des conférences-débats animées par vous-même, avec la collaboration d'une bibliothèque de votre ville. Ce serait l'occasion d'inviter des journalistes à venir y assister en vue, bien évidemment, d'en faire état dans leurs différentes éditions. Il va sans dire que de telles opportunités se termineraient par des séances de signature.

La vente par correspondance (VPC). Celle-ci se pratique en passant des annonces dans des revues pour présenter votre ouvrage (en indiquant thème, prix du livre et adresse de commande), ou par publipostage (lettre publicitaire présentant votre livre, que vous envoyez à des gens susceptibles de s'intéresser au thème traité). Vous pouvez vous constituer un fichier de différentes manières, soit par achat à des régies spécialisées dans les ventes d'adresses (comme l'ITNSEE, mais cet organisme ne vend que des adresses d'entreprises), soit par exploitation des annuaires téléphoniques ou du minitel. Il sera aussi possible d'en acquérir auprès d'autres éditeurs et, dans ce cas, les retombées pourront être d'un bon rendement. Celui-ci dépend également d'un autre paramètre : la qualité des textes publicitaires que vous passerez dans les journaux et dans vos mailings. Ces textes doivent être synthétiques, très bien étudiés, et ne laisser aucun doute au destinataire sur le contenu ou les conditions de commande et d'acquisition de l'article. Toujours laisser aux personnes chez qui subsiste un doute, la possibilité de vous demander des renseignements complémentaires.

La vente aux bibliothèques. Il existe 4.498 bibliothèques en France en 1995 (y compris les bibliothèques universitaires,

de grandes écoles et les Bibliothèques pour Tous, mais hors bibliothèques d'entreprises). Elles constituent ou devraient constituer de sérieuses clientes pour tout éditeur et, bien évidemment, pour l'auto-éditeur aussi. Malheureusement, elles sont à tel point sollicitées par la profession, que des prospectus ne cessent jamais de s'entasser sur la table des responsables des commandes. De plus, les bibliothèques ont des systèmes de règlement assez lourds, qui passent par des bordereaux comportant des références complexes et, souvent, les signatures de plusieurs personnes. Les paiements par virements bancaires ou postaux sont généralement la règle mais, bien entendu, c'est obtenir un accord d'achat qui sera votre préoccupation majeure.

Les salons et la vente par courtage. Dans l'annuaire que vous êtes en train de lire, nous répertorions un grand nombre de salons culturels (du Livre, de la Lecture et d'autres) qui ont lieu en France tout au long de l'année. Dans chaque département, on en compte beaucoup entre janvier et décembre. Ces salons constituent de réels marchés pour la vente de vos livres. Il convient d'en connaître les dates, du moins pour ceux qui sont près de chez vous, afin de contacter à temps les organisateurs pour obtenir un stand. Une fois sur deux, le stand vous sera gratuitement alloué, mais s'il faut verser une location, n'hésitez pas à demander un rabais exceptionnel de loyer de place, car il ne faudrait certainement pas que l'opération soit déficitaire pour vous.

Quant au courtage, il s'agira pour vous de proposer votre ouvrage autour de vous et plus loin, aux gens que vous connaissez et à d'autres que vous ne connaissez pas. L'avantage ici sera que, si vous voyez que le thème intéresse votre vis-à-vis, vous pouvez aller plus au fond du sujet. Nous aimons tous entendre un auteur parler de son livre, et c'est toujours avec plaisir que nous lisons ces textes dont nous avons écouté l'auteur.

Des formalités. Certaines formalités obligatoires sont à effectuer, comme le numéro ISBN qui doit figurer sur l'ouvrage, le copyright et le dépôt légal. Si vous prenez un livre quelconque, vous pourrez remarquer que l'éditeur a respecté chacun de ces articles de la loi régissant l'édition.

Le numéro ISBN. Même auteur auto-édité, vous serez répertorié en tant qu'éditeur, par un service national (relié à ceux des autres pays) qui centralise tous les ouvrages édités au plan national. Une partie de ce numéro est le code de la France, une autre votre code éditeur, etc. L'attribution en est gratuite, et pour l'obtenir il suffit d'écrire à : AFNIL, Cercle de la Librairie, 35 rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris.

Le copyright. Il indique le propriétaire du droit d'exploitation du livre pour tous pays. Dans votre cas, c'est votre nom qui sera indiqué à la suite du petit ©. Le copyright inclut également l'année de parution.

Le dépôt légal. Dès l'impression de votre livre, la loi vous oblige à en envoyer quatre exemplaires à la Bibliothèque Nationale - Régie du Dépôt Légal (2 rue Vivienne, 75002 Paris. Tél. 01 47 03 85 17), et un exemplaire au ministère de l'intérieur, 3 rue Cambacérès - 75008 Paris. Tél. 01 42 66 28 30. Les envois doivent être accompagnés d'une déclaration sur un formulaire conçu à cet effet, que vous pouvez demander par courrier ou par téléphone dans les mêmes centres.

Le prix de vente. Enfin, la loi n° 81-766 du 10/8/1981 vous oblige à indiquer le prix de votre ouvrage. Celui-ci doit être fixé par l'éditeur et porté au bas de la quatrième de couverture.

B

Bibliographie

Une bibliographie est une liste de sources, emprunts, ouvrages, articles ou tous autres documents qui ont été utilisés pour écrire un texte (on la trouve surtout en fin d'ouvrage). L'auteur prend soin de signaler à son lecteur des lectures qui ont pu l'inspirer ou le guider dans son travail. Mais certaines références, dans une bibliographie, peuvent être faites uniquement pour permettre au lecteur d'aller plus loin, sans forcément que l'auteur les ait utilisées dans son travail.

Une bibliographie, généralement, se présente sous forme alphabétique d'auteurs ou de sujets. C'est la première forme, la plupart du temps, qui prédomine. Dans ce cas, le nom de l'auteur précède le prénom, et les deux sont séparés par une virgule. Suit ensuite le titre de l'ouvrage (en italique), l'éditeur, l'année de parution, éventuellement les pages ayant fait l'objet d'emprunts et, enfin, la ou les pages où l'auteur l'a cité dans son ouvrage.

Exemple :

LEGENDRE, Patrick. *Les violences sociales au début du XXI^{ème} siècle*, éditions Enebe, 1998. P. 182.

Bande dessinée

La bande dessinée (BD) est un genre situé à mi-chemin entre le livre et le cinéma ou la vidéo. Naguère, en France, c'était un genre réservé aux enfants. Aujourd'hui, elle touche tous les genres et tous les publics « de 7 à 77 ans ». Plus coûteuse à réaliser qu'un livre ordinaire, elle n'en bénéficie pas moins d'un public plus important et, partout, de tirages beaucoup plus élevés (50.000 exemplaires).

Hier, la BD était réservée aux récits d'aventures. Aujourd'hui, elle concerne tous les genres : non seulement l'aventure, mais encore la tragédie, la comédie, les contes, les nouvelles, les romans, l'histoire, la pédagogie, la SF, le fantastique et même l'érotisme et la vulgarisation scientifique la plus sérieuse. Mais après une véritable explosion dans les années 1970-80, le rythme des ventes s'est un peu calmé car le public est devenu plus exigeant. Donc, pour réussir une création, vous devez présenter un projet professionnel.

C

Caractère

Quand les personnages se révèlent au travers de l'évolution de l'action, l'auteur n'a pas ou peu besoin de donner des indices, car l'intrigue est là pour ça. Le lecteur a la possibilité de se faire sa propre opinion sur les personnages, de les juger par ce qu'ils disent, font, pensent et ressentent, ou par ce que les autres disent, font ou pensent d'eux. Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski laisse Razumikhin résumer le caractère de Raskolnikov, et Marmeladov présente sa fille Sonia dans une longue confession d'ivrogne. L'action, nous le savons, est vitale pour la compréhension des personnages car elle les révèle et les individualise, mais ce n'est pas totalement un but en soi, le but étant les personnages ; elle a sa propre valeur. Que l'histoire soit une imitation de l'action plutôt que des gens, est un principe extrêmement important que l'auteur doit garder à l'esprit, même quand il n'est pas tout à fait d'accord avec celui-ci. Nous ne pouvons pas toujours séparer caractère et action, l'un devient l'autre. Puisque drame vient du mot « faire », cela implique « ceux qui font », donc personnages actifs, et ce qui apparaît instinctif dans la fiction commerciale semble alors plus légitime qu'au premier abord. Les magazines à grand tirage, les best-sellers, veulent des personnages actifs et non passifs. L'action seule peut faire avancer ces improbables récits d'où personnages et idées sont absents. Dans les romans biographiques, picaresques ou à l'intrigue épisodique, un personnage fort et actif servira de ciment et de moteur aux différentes parties du récit. Sans un tel personnage au centre, ces histoires ont tendance à s'écrouler. L'unité thématique ne suffit peut-être pas à cimenter l'histoire. Et en l'absence d'intrigue, mais pas d'action, le personnage devient doublement important et a besoin du soutien des idées.

Pour être actif, un personnage doit avoir beaucoup de choses à faire. L'auteur doit le tenir occupé. Les personnages mauvais sont plus actifs que les bons. La plupart des lecteurs se souviennent mieux des vices d'un personnage. L'industrie du commérage prospère sur cette faiblesse humaine, et l'on a qualifié la fiction de forme de commérage. L'homme qui ne se fait jamais repérer des gens qui l'entourent serait suffisamment inhabituel pour être nouveau, mais il n'éveille pas autant la curiosité que celui qui se fait remarquer et pense que c'est la chose intelligente à faire.

Les gens de St Petersburg riaient du Prince Myshkin et le traitaient d'idiot. Dostoïevski fit de ce jeune homme à la barbe blonde un personnage totalement bon, une figure christique, qui, comme Don Quichotte, voulait rendre le monde meilleur et porter ce fardeau sur ses seules épaules. Myshkin dans *L'Idiot* représentait l'idéal de Dostoïevski, un Christ russe s'élevant contre l'Ouest corrompu et matérialiste dominé par l'Église catholique. Myshkin est un être naïf, innocent, confiant, à la douceur angélique, qui irradie un charme spirituel et possède une intuition profonde de la nature humaine et de ses tourments. Dostoïevski l'opposa au brutal marchand Rogozhin et à tous les autres personnages calculateurs et égoïstes que Myshkin rencontre à Saint Petersburg à son retour d'un sanatorium en Suisse. Même Rogozhin tombe sous le charme de Myshkin. Ce dernier voulait sauver Nastasya Filippovna, une beauté maudite, des griffes de Rogozhin en l'épousant lui-même ; elle voulait, quant à elle, le sauver d'elle-même. Elle le tenait trop en estime pour accepter sa proposition ; il était le seul homme bon qu'elle connaissait. Myshkin perd la raison et devient effectivement l'idiot quand Rogozhin assassine Nastasya, laquelle savait que cela allait arriver quand elle se rendit chez Rogozhin.

Dans *L'Idiot* on ne trouve pas un saint combatif, actif. Myshkin est épileptique (comme l'était Dostoïevski) et nous donne l'image d'un étrange personnage souffreteux. Il est une pâle copie d'homme, plutôt qu'un personnage fait de chair et de sang, il n'est pas déchiré de contradictions, et pas tout à fait humain, et c'est là la principale faiblesse du roman. La bonté

n'est pas dramatique à moins qu'elle ne soit active. L'homme bon doit agir, prendre des initiatives, être un libérateur. Myshkin est presque une parodie de bonté chrétienne, alors que le méchant, Rogozhin, Nastasya et les autres personnages sont des individus à part entière.

De manière identique, les « jolis garçons » qui n'ont pas grand-chose à faire jouent les héros à l'écran, et le méchant n'est qu'un « personnage-acteur ». Il a effectivement du caractère comparé au jeune premier insipide. À Hollywood, une « lady » est, ou était, une jolie fille placée sur un piédestal de glace : l'idéal puritain. Elle peut se laisser embrasser, furtivement, sur la dernière pellicule, et montrer la surprise ou l'indignation adéquate, alors que sa rivale, la mauvaise fille, pas aussi jolie peut-être, abandonne ses lèvres aux hommes virils. Cette dernière vole la vedette. Elle est bien plus active.

Nous ne sommes pas ici pour débattre de la raison pour laquelle certains hommes préfèrent la mauvaise fille et pourquoi certaines femmes préfèrent les salauds, mais la garce et le salaud font ce que le gentleman et la lady n'oseraient pas faire ; les premiers sont des personnages actifs. Donc, une héroïne belle mais fatale fait d'un roman populaire un best-seller, et les Confessions font leurs choux gras sur des stéréotypes de pécheurs actifs, en rajoutant Dieu à la fin de l'histoire. Pour certains lecteurs, le personnage le plus captivant dans *Crime et Châtiment* est Svidrigaylov, un méchant complexe et spectaculaire, qui n'a aucun scrupule, un criminel qui ne se soucie que de son propre plaisir, et qui donne à Raskolnikov un aperçu de ce qu'il pourrait devenir quelques années plus tard. Svidrigaylov n'est pas foncièrement mauvais, son âme est divisée et il a un bon côté ; il est inconstant.

Choix

Choix des mots. En musique, tout au moins dans l'harmonie classique, la première règle est d'éviter la cacophonie : les dissonances écorchent l'oreille. De même que certaines associations de notes, il est aussi certaines associations de lettres, lesquelles forment les mots, qui non

seulement offensent l'ouïe, mais surtout offusquent l'ouïe. Ce sont ces mots « dont on a plein la bouche », les imprononçables ; ces mots qu'on évite dans le langage courant, ceux du jargon professionnel réservés aux publications spécialisées. « Anticonstitutionnellement » est le mot le plus long de la langue française ; il est aussi à proscrire car il interrompt la fluidité du texte. Ce n'est pas nécessairement la longueur qui rend le mot imprononçable, ce peut être aussi sa terminaison. La dernière syllabe d'un mot est celle qu'on retient et notre oreille est habituée à en considérer certaines comme légères, élégantes ; par exemple les terminaisons en « elle » ou en « lie », alors que d'autres mots sont moins bien lotis, rendent un son âpre, en « resse » ou en « ment ». Mais, le plus souvent, le son est gâté par l'accolement de syllabes incompatibles. De ces deux synonymes, lequel est à préférer dans un texte littéraire : « moyenâgeux » ou « médiéval » ? La réponse devrait être évidente. Le premier n'est donc guère utilisé que pour exprimer la dérision ou pour introduire une note péjorative (ou, plus souvent hélas, par ignorance de l'existence du second !)

Si le lecteur, comme l'auteur, lit le texte en le disant « tout haut » dans sa tête, il est donc des mots à éviter pour que la petite musique reste harmonieuse, pour que la mélodie coule de source.

Il n'est évidemment pas de mots interdits ; de même qu'il vous est permis d'utiliser des phrases très courtes, de multiplier les répétitions, de refuser les règles admises en ponctuation. Tous les styles sont acceptables, comme le sont ces nouvelles écoles musicales qui viennent régulièrement bouleverser nos habitudes auditives. Mais tout le monde n'est pas Céline pour créer un style entièrement neuf (souvent imité mais jamais égalé !) et de même que la musique classique est indémodable, l'écriture selon les règles de l'harmonie musicale reste une valeur sûre.

Citations

L'insertion d'une citation dans un texte permet au rédacteur de montrer qu'il :

a) sait repérer dans un texte autre que le sien les passages les plus pertinents ;

b) est capable d'insérer, avec doigté et finesse, ces passages dans son propre texte ;

c) sait choisir les passages qui serviront de preuves à ses dires, qui ajouteront de l'information pertinente à son argumentation ou qui préciseront des éléments nécessaires à sa démonstration. Dans le cas contraire, le rédacteur résumera dans ses propres termes la pensée de l'auteur. Par souci de probité intellectuelle, qu'il le cite ou non, le rédacteur qui emprunte une idée à quelqu'un d'autre doit indiquer la référence exacte de sa source.

• **Mises en garde**

Voici trois principes fondamentaux que l'auteur doit toujours garder en tête :

a) aucun travail ne doit être un collage de citations ;

b) on ne doit jamais introduire une citation par un ou plusieurs des mots qu'elle contient (sinon, on la « brûle », on la rend inutile) ;

c) on évitera les transitions peu subtiles, comme « d'ailleurs la citation suivante le prouve » ou « et je me permets de citer ».

• **Citation en style direct**

La citation en style direct se caractérise par l'utilisation du deux-points, des guillemets et du respect intégral des écrits ou des paroles de quelqu'un en au moins une phrase complète. Le signe de ponctuation qui termine la citation se place à l'intérieur du guillemet fermant et fait aussi office de ponctuation finale pour la phrase entière du rédacteur.

La façon de présenter les citations peut varier d'une institution ou d'une entreprise à l'autre. Généralement, une citation de trois lignes ou moins doit être incorporée au texte,

tandis qu'une citation de plus de trois lignes doit être placée en retrait (et à simple interligne).

- **Citation en style indirect**

Deux possibilités s'offrent au rédacteur qui désire citer indirectement: il résume les écrits ou les paroles de quelqu'un en ses propres termes ou il en résume une partie et insère un fragment de citation à sa phrase. Dans ce dernier cas, le signe de ponctuation final se place à l'extérieur du guillemet fermant.

Conflit

Le conflit dans une fiction. Une des caractéristiques de tous les organismes vivants, que ce soit les gens, les poissons rouges et les brins d'herbe, est la recherche de l'équilibre. Prenez l'exemple du contrôle de la température. Quand vous avez froid, vous frissonnez, quand vous avez chaud, vous transpirez. (Ou alors vous ajustez le thermostat, ou changez de vêtement). Toute chose vivante essaie constamment de trouver le juste équilibre entre ses propres besoins et les pressions de son environnement, et par « environnement » j'entends aussi les autres membres de son espèce. Prenez une famille de quatre personnes par exemple. Chaque membre cherche le compromis avec les trois autres, et ce n'est pas toujours facile. Quand les exigences d'une personne dépassent ce qu'une autre peut tolérer, il y a conflit.

Un conflit, c'est quelque chose qui résiste. Si votre personnage veut aller d'un endroit à un autre, et que rien ne s'y oppose, il n'y a pas de conflit. Ou encore, si votre personnage est dépassé par les événements et ne résiste pas, il n'y a pas de conflit.

Un conflit n'implique pas nécessairement une attaque physique ou même des joutes verbales. Ne confondez pas conflit et confrontation. La confrontation peut être l'expression d'un conflit (comme dans le film *En plein midi*), mais elle n'exprime peut-être rien de plus que l'irritation ou la pétulance. Même quand la confrontation mène à la violence, elle n'exprime peut-être pas un réel conflit. Trop de jeunes

auteurs, mâles pour la plupart, remplissent leurs récits de violence gratuite, balles et morceaux de chair volant en tous sens, comme substitut à une action réfléchie. La violence est très vite dénaturée. Elle devrait être utilisée avec parcimonie, pour un effet maximum. On ne devrait pas l'utiliser quand l'histoire ne l'exige pas.

Quelquefois, ce qui résiste est simplement la difficulté d'une énigme, ou le mystère d'une situation, ou la nécessité d'un choix difficile. Bien que toutes différentes, ces situations ont une chose en commun : elles sont *difficiles* pour le héros.

La résolution d'un conflit. Nous devons ici parler d'une structure idéale que l'on trouve rarement sous sa forme complète dans les nouvelles. On peut l'appeler le « squelette de l'intrigue ». Ce squelette est composé de cinq os :

1. Un personnage central sympathique et crédible...
2. ... qui a un problème délicat et urgent.
3. Il tente vainement de le résoudre, et sa situation empire.
4. Survient la crise, dernière possibilité pour le héros de vaincre.
5. Tout est bien qui finit bien, et ce, grâce au courage, à l'ingéniosité du héros.

Contraintes

Une contrainte est une limite à ce que vous pouvez faire. Par exemple, la rime, le mètre et la forme sont les contraintes de la poésie. Si vous écrivez un sonnet Pétrarque, il doit faire quatorze lignes, ni plus ni moins. Les personnages, le décor et les situations sont les contraintes de la fiction. Si votre personnage principal est une personne hautement morale et respectueuse des lois, il y a de nombreuses choses qu'elle ne peut faire ; elle ne peut détourner de l'argent des caisses de son employeur, par exemple. Si votre décor est une petite ville de province, vos personnages ne peuvent s'exprimer comme des millionnaires de la capitale. Si votre personnage dérive sur un morceau d'iceberg en plein Arctique, il ne peut appeler à l'aide en passant un coup de fil.

Plus vous en savez sur vos personnages, décors et situations, plus il y a de contraintes, et *plus* il est *facile* de décider de ce qui peut et va arriver dans l'histoire. Faites un test : imaginez une histoire où tout est possible. Votre personnage principal peut être un homme par moments et une femme à d'autres ; il peut se trouver chez Bloomingdale à la page 1 et au sommet de l'Anapurna à la page 2. Une telle liberté peut sembler grisante, mais essayez et vous verrez combien de temps il vous faut avant de vous en lasser complètement. À un moindre degré dans l'extravagance, peut-être avez-vous déjà essayé d'écrire sur un personnage dont vous ne saviez presque rien, pour vous rendre compte que vous n'arriviez pas à imaginer ce qu'il ferait dans telle ou telle situation. Les contraintes sont nécessaires car elles limitent les possibilités à un nombre plus facile à gérer.

Voici un personnage au milieu d'un désert sans aucun repère visible. Il peut aller au Nord, au Sud, à l'Est ou à l'Ouest. Il n'y a pas de contrainte concernant ses mouvements. Il n'y a pas d'histoire ici car ce qu'il va faire *importe peu*.

Supposons un autre personnage au fond d'un puits. Le puits s'est éboulé au-dessus de sa tête. Pas d'histoire ici non plus, car il y a trop de contraintes de mouvements pour ce personnage : il ne peut aller nulle part.

Voici maintenant un personnage dans un labyrinthe. Chaque fois qu'il franchit une intersection, une porte se ferme derrière lui. Un seul chemin mène au but, tous les autres sont des culs-de-sac. Ici on ajuste assez de contraintes, ni trop ni trop peu.

Contrat

Entendre « Contrat tacite auteur-lecteur ». Il y a un contrat tacite entre l'auteur et le lecteur, et il est de cet ordre : donnez-moi de votre temps et de votre argent, et je vous ferai vivre l'expérience

- d'un trappeur du Grand Nord
- d'un explorateur dans les étendues désertiques de Mars
- d'une jeune femme amoureuse d'un homme plus âgé

- de quelqu'un mourant du cancer

Vous devez sérieusement considérer l'offre que vous faites : l'accepteriez-vous si vous étiez le lecteur ?

La plupart des gens ont des problèmes personnels qui les font tant souffrir qu'ils essaient de les enfouir au fond d'eux. La fiction peut leur faire vivre par procuration des expériences libératoires. Mais vous ne pouvez pas décréter : « Lisez cette histoire, elle va vous chambouler ». Vous devez dire : « Lisez cette histoire, elle va vous distraire et vous intéresser, puis elle va vous chambouler ».

Souvenez-vous que vous n'avez absolument pas le pouvoir d'obliger qui que ce soit à lire vos histoires. Vous vous engagez dans une transaction avec le lecteur. Si vous voulez qu'il vous lise, vous devez lui offrir quelque chose. (Les hommes de loi appellent cela de la « considération », et aucun contrat n'a de valeur sans cela).

Contrat d'édition

Un contrat d'édition est un mariage entre l'auteur et l'éditeur. Mais attention, c'est un mariage de longue durée où le divorce est difficilement possible.

L'article 48 de la loi de 1957 dit : « Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion ».

Même si vous attendez une acceptation d'un éditeur depuis de longues années, il faut toutefois bien réfléchir et étudier toutes les clauses du contrat avant de le signer. On ne saurait d'ailleurs trop conseiller à l'auteur de soumettre son contrat à un conseiller juridique. L'auteur pourra faire appel soit à un juriste, moyennant honoraires, soit à un organisme comme la SNAC, qui dispose d'un service juridique gratuit. Cette société a également pour objet de protéger les manuscrits contre le plagiat (voir à la fin du chapitre la liste des principaux

organismes ayant pour objet de défendre les auteurs et de protéger les œuvres).

Les différents types de contrats

Le contrat SNE. Le contrat le plus courant est le contrat type pré-imprimé du SNE (Syndicat National des Éditeurs). Il est en accord avec les articles de la loi de 1957 sur la propriété littéraire selon les usages de la profession.

Le contrat manuscrit. Ce contrat est souvent le résultat d'une négociation entre l'auteur et l'éditeur et, de ce fait, il est souvent beaucoup plus avantageux que le contrat type SNE. Il sera cependant difficile à obtenir de la part d'un auteur inconnu, ce contrat étant plus généralement réservé aux auteurs à succès ou aux célébrités.

Le contrat maison. Le contrat maison est un contrat de type SNE modifié par l'éditeur selon ses usages ou ses intérêts. Il faut être vigilant quant à la signature d'un tel contrat qui est le plus souvent en défaveur de l'auteur.

Les grandes lignes d'un contrat

Durée de la cession des droits. La durée de cession des droits est le temps pendant lequel l'auteur cède ses droits sur une œuvre, c'est-à-dire le temps légal pendant lequel l'éditeur pourra exploiter ladite œuvre. Cette période est généralement de 70 ans à compter du décès de l'auteur ou de son dernier collaborateur en cas d'œuvre à plusieurs auteurs (voir à ce sujet les différents types d'œuvres). A la fin de ce temps, l'œuvre tombera dans le domaine public.

Droits et obligations de l'éditeur. Pendant cette période, l'éditeur pourra exploiter l'œuvre. Il pourra interdire sa reproduction par d'autres éditeurs ou, s'il l'autorise, percevoir des droits sur ces éventuelles republications sans que l'auteur puisse y faire quelque chose sauf condition particulière au contrat.

Droits et obligations de l'auteur. Malgré la cession des droits par l'auteur, un contrat peut néanmoins être rompu avant la fin de la durée de la propriété littéraire. En cas de litige avec l'éditeur, si l'auteur veut récupérer ses droits, la solution à

l'amiable est évidemment la meilleure. Un procès demande beaucoup de temps, et la loi en faveur des auteurs est assez vague. Si l'auteur décide tout de même de passer devant les tribunaux, il lui faudra toutes les preuves écrites qui concernent le conflit. Tout dépend déjà de la nature du conflit.

La loi prévoit plusieurs cas :

- L'éditeur se trouve en liquidation judiciaire et ne peut plus assurer l'exploitation de votre livre : la législation prévoit la résiliation de votre contrat. Vous vous retrouvez alors en possession totale de vos droits et vous pourrez signer un contrat chez un autre éditeur.

- Sur un délai de trois mois, deux commandes, au moins, n'ont pas été honorées : l'auteur peut alors obtenir la résiliation de son contrat pour non-diffusion. Rappelons toutefois que des preuves sont nécessaires.

- Un des cas les plus courants est celui de la non-réimpression. Votre éditeur estime que votre livre ne se vend pas assez bien pour le réimprimer, vous pouvez alors reprendre votre liberté.

Ou bien l'éditeur est incapable de diffuser ses livres en n'honorant pas les commandes qu'il reçoit, et c'est le second cas qui intervient, ou il dépose le bilan pour une mauvaise gestion, et l'auteur reprend ses droits. Dans le meilleur des cas, l'auteur peut même se voir proposer un nouveau contrat par un éventuel repreneur. L'éditeur peut aussi, pour une raison ou pour une autre, délaissé une de ses publications et ne fera, en principe, pas de problèmes pour annuler le contrat qui le lie à l'auteur concerné. Dans ce cas rare, mais existant, il est préférable pour l'auteur de reprendre ses droits afin de pouvoir republier chez un autre éditeur plus consciencieux que de voir son livre rester chez son premier éditeur où les invendus dormiront dans les locaux.

Les droits cédés à l'éditeur. Lorsque le contrat est signé par les deux parties, mis à part le droit moral, l'œuvre n'appartient plus à l'auteur mais à l'éditeur. En plus de la

publication première, l'auteur cède le droit de toutes reproductions présentes et futures sur tous supports graphiques : livre de poche ou collections luxueuses en tout format.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur cède ses droits à l'éditeur, mais en contrepartie, l'éditeur s'engage à publier, à diffuser, à promouvoir ladite œuvre où doit figurer le nom ou le pseudonyme de l'auteur, cela va de soi ! Hélas, la clause comportant ces devoirs qui incombent à l'éditeur, référence L. 132-1 du Code de la Propriété Intellectuelle, est souvent floue et peut être contournée par des éditeurs peu scrupuleux. Il faut donc être pointilleux. Avant de signer le contrat, l'auteur devra se renseigner sur le diffuseur et le distributeur de sa maison d'édition, savoir aussi si cette dernière travaille avec des attachés de Presse. L'auteur doit savoir qu'il devra le plus souvent aider à la promotion de son livre, mais en aucun cas, assurer seul cette tâche très ingrate.

L'article 57 de la Loi stipule : « L'éditeur est tenu d'assurer une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale de l'œuvre conformément aux usages de la profession. »

Le terme « usages » est très flou. Il faudra être vigilant et peut-être demander à l'éditeur quels sont ses modes de diffusion et de promotion.

L'auteur ne pourra pas non plus insérer dans une autre de ses œuvres un paragraphe publié qui a fait l'objet du contrat. Toutes adaptations cinématographiques, télévisuelles, théâtrales, radiophoniques, dépendront en principe de l'éditeur. Cela dit, la cession des droits qui concerne l'adaptation audiovisuelle doit faire l'objet d'un autre contrat, article L 131-3 (voir à ce sujet : droits dérivés).

On ne saurait trop conseiller à l'auteur de s'appuyer sur cet article et de s'inquiéter de l'exploitation future de son livre. Sans une bonne promotion, ni une solide diffusion, son livre risque de sombrer dans l'oubli ou plutôt de ne jamais en sortir. L'auteur peut demander que les promesses de promotion, de diffusion, d'envois aux divers prix littéraires, aux différentes radios, aux journaux locaux et nationaux soient notifiées dans

le contrat. Il peut aussi se renseigner sur les librairies et autres points de vente dans lesquels l'éditeur pense organiser des séances de signatures.

La présentation du livre. Il s'agit, ici, de l'apparence proprement dite du livre. Nous entendons par apparence ce qui constitue l'enveloppe du livre, cela concerne également les textes accompagnant le livre, tels que la préface et la quatrième de couverture, les graphismes comme la photographie de l'auteur et la couverture, ainsi que la qualité du papier et les caractères choisis pour imprimer le livre.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur pourra à son aise choisir la couverture, la préface, les caractères, le papier, sans que vous n'ayez votre mot à dire.

Droits et obligations de l'auteur. Si le dernier mot appartient à l'éditeur en ce qui concerne la couverture, la préface, les caractères, le papier, etc., l'auteur peut toujours négocier en proposant lui-même des modèles de couvertures, ou des préfaces. Cela dit, il est toujours plus facile de négocier avec les petits et moyens éditeurs qu'avec les grosses maisons d'édition. Le Code des Usages laisse tout de même à l'auteur le droit de regard sur la jaquette et la quatrième de couverture avant la fabrication.

L'auteur doit donc, quand c'est possible, s'assurer que la couverture et la quatrième de couverture ne dénaturent en rien le contenu du livre et que l'éditeur ne se trompe pas de public en choisissant telle ou telle couverture. Une clause de ce genre peut être ajoutée au contrat.

Le droit de préférence. Le droit de préférence est une clause par laquelle l'éditeur stipule dans le contrat que vous lui réservez le droit de publier vos prochaines œuvres. Ce droit, qui n'existe pratiquement plus, est à discuter.

Droits et obligations de l'éditeur. Si l'éditeur use de son droit de préférence, il pourra vous interdire de publier vos prochains manuscrits chez un autre éditeur. C'est une façon de s'assurer que si vous passez à la postérité, vous continuerez à publier chez lui. L'éditeur doit aussi répondre dans les trois mois à compter de l'envoi de votre prochaine œuvre et ne peut

exercer ce droit sur plus de cinq œuvres ni pendant plus de cinq ans.

Droits et obligations de l'auteur. Cette clause est à double tranchant. Si la maison d'édition est importante, le droit de préférence qui sera proposé à l'auteur pourra être intéressant pour lui, car il sera quasiment assuré d'être publié. Par contre, si la maison d'édition est peu solide, sans promotion ou que vous tombez en désaccord moral avec votre éditeur, vous serez néanmoins obligé de publier chez lui vos prochaines œuvres.

L'auteur peut, en tout état de cause, refuser ou discuter la clause du droit de préférence si elle apparaît sur le contrat, même si le législateur a prévu une limite à cette clause.

Correction des épreuves. On entend par correction des épreuves le moment où, le contrat étant signé, il va vous falloir effectuer les dernières retouches, importantes ou non, à votre manuscrit.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur peut vous imposer un délai de correction de votre œuvre. De plus, rien ne lui interdit de vous faire remanier un texte totalement sans vous rémunérer.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur pourrait se voir obligé de remanier un texte dans un court délai car il est le seul à pouvoir vraiment corriger son œuvre même s'il est aidé par des correcteurs.

L'auteur peut négocier les délais trop courts si les corrections sont trop importantes. En ce qui concerne les corrections d'épreuves, il est conseillé à l'auteur de demander un délai assez large, surtout que ce genre de travail est excessivement minutieux. Mieux vaut perdre du temps sur la date de publication que de publier un livre avec des fautes. Mais attention, une date de parution maximum doit figurer sur le contrat (voir plus loin).

L'à-valoir. On désigne par « à-valoir » une somme que l'auteur vous avance sur les recettes d'un livre, avant même la publication de celui-ci.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur n'est nullement obligé de vous accorder un à-valoir, c'est-à-dire une avance sur recettes. Une avance sur vos droits d'auteur à la signature du contrat n'est, en général, donnée que par les grandes maisons d'édition. Il ne peut pas vous réclamer un remboursement d'une partie de cet à-valoir si le montant des droits du livre reste inférieur à cet à-valoir, il s'agit d'un minimum garanti.

Droits et obligations de l'auteur. Dans tous les cas, l'auteur ne devra pas se formaliser de ne pas obtenir d'à-valoir, surtout si c'est un premier livre et qu'il n'est pas connu.

Date de parution de l'ouvrage. La date de parution est la date limite de parution de votre ouvrage. Là est l'une des clauses les plus importantes du contrat.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur peut avoir intérêt ou non à fixer une date limite de parution. Soit parce qu'il n'est pas sûr de pouvoir honorer le contrat, auquel cas il ne fera pas figurer de date de parution dans le contrat ou fixera une date maximale, soit parce qu'il tient absolument à publier votre livre, le plus rapidement possible.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur devra, le cas échéant, avoir terminé ses corrections à la date prévue. Il devra donc, comme nous le disions plus haut, estimer le délai de façon raisonnable et se mettre d'accord avec l'éditeur. Car, en cas de délai trop long, l'auteur risque de se trouver prisonnier avec un manuscrit non publié.

Beaucoup d'éditeurs se donnent une large marge qui peut aller jusqu'à trois ans. La date de parution de l'œuvre ***doit*** apparaître sur le contrat et ***ne doit en aucun cas*** excéder 18 mois, les éditeurs préparant en général leur collection un an à l'avance.

Les droits d'auteur. Il s'agit, ici, des droits que percevra l'auteur en fonction des ventes réalisées par son manuscrit.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur doit vous fournir, à votre demande, le nombre d'exemplaires vendus dans l'année fiscale passée. Il doit tenir ses engagements quant aux pourcentages figurant sur le contrat.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur percevra le pourcentage qui figure sur le contrat et ne pourra prétendre à plus. Il devra être vigilant sur le mode de calcul de ce pourcentage qui doit, en effet, être calculé sur le prix de vente effectif du livre (prix fort) et non sur le prix de vente aux libraires. En général, il se situe autour de 10 % pour les 10.000 premiers exemplaires. Pour plus de 10.000 exemplaires vendus, vous pouvez passer à 11 % et même 12 % si plus de 20.000 sont vendus. Mais cela doit figurer dans le contrat.

L'article L 131-4 assure les revenus de l'auteur. Un auteur peut toujours demander le relevé des comptes afin de savoir exactement combien de livres ont été vendus. La loi du 11 mars 1957 l'y autorise. Ces pourcentages peuvent varier quelque peu selon les maisons d'édition et la notoriété de l'auteur.

La loi stipule : "L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, exiger au moins une fois par an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires en stock." "Sauf usage ou convention contraire, cet état mentionnera également le nombre d'exemplaires vendus par l'éditeur, celui des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure ainsi que le montant des redevances dues ou versées à l'auteur."

Tirage. Votre livre va être édité, à combien d'exemplaires sera-t-il tiré ? Ce nombre doit figurer sur votre contrat (article L 132-10).

Droits et obligations de l'éditeur. En aucun cas l'éditeur ne peut tirer moins d'exemplaires que le nombre indiqué sur le contrat. S'il y a des invendables, ils doivent être retirés.

Droits et obligations de l'auteur. Ce nombre permet à l'auteur de s'assurer qu'un nombre suffisant de livres sera fabriqué pour assurer une large et rapide distribution du premier tirage, car c'est celui-ci et sa large diffusion qui feront du livre un livre bien vendu.

L'auteur ne devra donc pas se laisser bernier par un chiffre qui peut lui paraître déjà énorme mais très faible en réalité. Car les gens commandent rarement un livre, ils l'achètent

parce qu'il est en vitrine et pas quand il est épuisé ou non présent (voir aussi à ce sujet la promotion du livre). Couramment, le premier tirage est d'environ 1.000 exemplaires pour les romans.

Nombres d'exemplaires gratuits. Le nombre d'exemplaires gratuits est le nombre d'exemplaires du livre que l'auteur devra recevoir gratuitement pour son usage personnel. Ces exemplaires seront, le plus souvent, directement envoyés par l'imprimeur.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur s'engageant à donner un certain nombre d'exemplaires gratuitement à l'auteur, se doit de le faire dans un délai raisonnable, il est cependant rare que ce délai ne soit pas respecté.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur n'a évidemment pas le droit de vendre les exemplaires qu'il a reçus gratuitement dans la mesure où il a cédé les droits d'exploitation de son œuvre à l'éditeur.

Le contrat devra préciser séparément le nombre d'exemplaires destinés à l'auteur et le nombre d'exemplaires destinés à la promotion du livre afin qu'il ne puisse y avoir de confusion. En général, ce nombre se situe autour de 10 à 30 exemplaires selon la taille de la maison d'édition.

Dépôt. Il s'agit là d'un dépôt du livre que doit faire l'éditeur. Cette clause ne figure pas dans le contrat car c'est un devoir de l'éditeur.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur a le devoir de déposer quatre exemplaires du livre publié au dépôt légal de la Bibliothèque Nationale ainsi qu'un exemplaire au Ministère de l'Intérieur.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur pourra, en cas de litige, s'assurer du nombre de livres publiés, il peut obtenir la photocopie du bulletin de déclaration à la régie du dépôt légal de la Bibliothèque Nationale.

L'auteur doit savoir que les articles L 132-13 et L 132-14 obligent l'éditeur à fournir à l'auteur toutes les justifications sur le ou les tirages, sur les ventes et sur les comptes.

La passe. Le droit de passe est une procédure qui permet à l'éditeur d'ôter 10 % au nombre de livres vendus afin de couvrir les éventuels dommages subis par les livres et les malfaçons d'impression.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur ainsi vous ôte 10 % de vos droits et rembourse les frais qu'il a engagés si l'imprimeur est peu scrupuleux et ainsi couvre les frais de promotion (livres envoyés aux journaux, etc.).

Droits et obligations de l'auteur. Le droit de passe se fait de moins en moins car les progrès de la technique permettent actuellement de ne plus faire de "gâchis" dans l'impression des livres. C'est à l'imprimeur que devraient revenir les frais de malfaçon et non à l'auteur.

Mise en solde. Si votre ouvrage se vend mal, l'éditeur peut procéder à une liquidation des stocks en le soldant.

Droits et obligations de l'éditeur. C'est un moyen de *limiter les dégâts*. En effet, si un livre se vend mal, le fait de le vendre moins cher peut faire augmenter les ventes. L'éditeur doit néanmoins en avertir l'auteur par lettre recommandée avec accusé de réception et ne commencer les soldes que quinze jours après réception de cette lettre par l'auteur.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur, averti de cette liquidation, aura droit de préemption sur ces exemplaires. Mais au cas où le livre est bradé, il ne pourra percevoir de droits sur ces exemplaires.

Droits dérivés. Les droits dérivés sont les droits annexes qui ne concernent plus l'exploitation du livre en tant qu'objet, mais les autres exploitations comme les films, pièces de théâtre, etc.

Droits audiovisuels. Les droits audiovisuels sont les droits d'exploitation de votre œuvre au cinéma, à la télévision, à la radio, etc.

Droits et obligations de l'éditeur. Si rien n'est spécifié dans le contrat, les droits audiovisuels doivent faire l'objet d'un contrat séparé avec l'auteur. En outre, la plupart des contrats types contiennent une clause donnant à l'éditeur toute

liberté de choix sur le producteur ou le réalisateur d'une éventuelle adaptation.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur peut ne pas céder ses droits audiovisuels à l'éditeur. Il perdrait alors toute liberté de choix quant au producteur ou au réalisateur d'une adaptation de son œuvre, son seul recours étant d'interdire l'adaptation de l'œuvre au titre du droit moral et non celui d'imposer tel ou tel réalisateur.

La traduction. La traduction est l'adaptation de votre texte dans une autre langue que la langue d'origine.

Droits et obligations de l'éditeur. C'est à l'éditeur de choisir un traducteur et de chercher un éditeur étranger acceptant de diffuser le livre.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur peut donner son avis sur le choix d'un traducteur car la traduction de son œuvre dans une langue étrangère est un exercice difficile.

Il est possible de ne rien spécifier dans le contrat d'édition si vous n'avez pas de préférence quant à la traduction de votre ouvrage. Néanmoins, une clause particulière peut toujours être ajoutée au contrat.

Les clubs. La vente aux clubs est la vente d'un ouvrage à des clubs de lecture qui republient, la plupart du temps, sous un format qui leur est propre, une œuvre qui a eu du succès.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur ne proposera que rarement la vente à un club car si le livre a du succès, il n'y a pas de raison pour qu'il cède une partie de ses droits à un club. Par contre, si le livre a déjà plusieurs années de rodage, c'est une bonne façon de le relancer.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur continue à toucher des droits sur les livres vendus aux clubs même s'ils sont inférieurs aux droits de la première édition, les livres club étant la plupart du temps moins onéreux que les livres que l'on trouve en librairie. L'auteur a tout de même intérêt à accepter ces opérations car elles promeuvent le livre de façon rapide et importante en raison de l'efficacité de diffusion des clubs.

La vente au club est un bénéfice pour l'auteur, qui gagnera par là même en notoriété, même si la part qu'il touche sur la vente du livre est plus faible.

Les produits dérivés du livre. La vente de produits dérivés, appelée aussi marchandisage, est la vente de produits faisant référence à l'œuvre, par exemple en rappelant un personnage ou un autre caractère de l'œuvre. Cela peut aller des dessins sur les emballages, aux personnages tels que des poupées ou autre représentation rappelant l'œuvre.

Droits et obligations de l'éditeur. La vente de produits dérivés permet d'augmenter la vente du livre, c'est un bénéfice pour l'éditeur.

Droits et obligations de l'auteur. L'auteur a grand intérêt à accepter ce mode de promotion car, étant propriétaire de son idée, il peut percevoir des droits sur ces produits (droit moral).

Le droit moral. Un des droits les plus importants de l'auteur est le droit moral sur son œuvre, c'est-à-dire qu'il pourra interdire toute adaptation, modification ou vente de produits dérivés de l'œuvre. Même quand vous avez cédé les droits d'adaptation, vous pouvez toujours interdire, au titre du droit moral, qu'un usage donné soit fait de votre œuvre. C'est un droit qui vous permet d'être seul décideur si telle modification peut être apportée à votre œuvre lors d'une réédition de celle-ci. Ce droit est un droit implicite, ne figurant pas sur le contrat d'édition.

Droits et obligations de l'éditeur. L'éditeur ne va pas modifier l'œuvre ni en avoir de droit d'exploitation dérivée si l'auteur n'y consent pas.

Droits et obligations de l'auteur. Même si l'auteur a concédé dans un deuxième contrat l'adaptation audiovisuelle de son œuvre à son éditeur, il peut interdire l'exploitation d'un film qui aurait à son goût dénaturé son œuvre. Il pourra s'opposer à une réalisation quelconque s'il estime que cette dernière ne correspond pas à l'idée de son œuvre, même si cette réalisation a été conclue avec l'éditeur. Il peut, par la même occasion faire enlever son nom à une adaptation de son œuvre si celle-ci ne lui plaît pas.

Les contrats à compte d'auteur

Les contrats dans lesquels l'auteur s'engage à partager ou à assumer les bénéfices ou les pertes peuvent être de plusieurs types, plus ou moins intéressants pour l'auteur et l'éditeur. Ces différents contrats ***ne constituent pas*** des contrats au sens de l'article 48.

Ces contrats sont :

Le contrat de compte à demi. Il existe des contrats où l'auteur et l'éditeur partagent les bénéfices ou les pertes. Ce type de contrat est appelé le compte à demi.

L'article 50 stipule : «Ne constitue pas un contrat d'édition au sens de l'article 48, le contrat dit : de compte à demi. Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit chargent un éditeur de fabriquer, à ses frais et en nombre, des exemplaires de l'œuvre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, et d'en assurer la publication et la diffusion, moyennant l'engagement réciproquement contracté de partager les bénéfices et les pertes d'exploitation, dans la proportion prévue. Ce contrat constitue une association en participation dans les termes des articles 42 et suivants du code de commerce ; il est régi par la convention et les usages.

Droits et obligations de l'éditeur. Il doit publier à ses frais. Il est obligé de fournir une comptabilité analytique au franc près au moment du partage.

Droits et obligations de l'auteur. Il conserve ses droits et s'engage à partager les bénéfices et les pertes. Ce contrat n'a pas d'existence pratique car le moment du partage est souvent très conflictuel. De plus, ce type de contrat est trop restrictif pour l'éditeur.

Le contrat à compte d'auteur normal. Le compte d'auteur, courant ou normal, est un contrat à durée limitée qui s'applique à respecter l'esprit de l'article 49. Il précise les droits et les obligations de l'auteur.

Il détaille les obligations de l'éditeur, et précise les modalités de la fabrication, de la publication et de la diffusion.

Il doit comporter en clair le terme “Contrat à compte d’auteur” car certains éditeurs n’hésitent pas à ne faire apparaître que le terme Article 49 pour tromper un auteur inexpérimenté et qui sera, la plupart du temps, obligé de racheter ses livres lui-même afin d’honorer le contrat qu’il a signé.

Droits et obligations de l’éditeur. Le contrat à compte d’auteur est sans risques pour l’éditeur qui ne fournira qu’un travail. Il est certain de ne pas perdre d’argent mais ne possédera pas non plus les droits exclusifs d’exploitation du livre.

Droits et obligations de l’auteur. Pour l’auteur, ce contrat est un contrat qui lui permet de conserver l’intégralité de ses droits, de toucher la plus grande partie des bénéfices mais aussi d’assurer la mise de fond pour payer l’imprimeur, le diffuseur et la promotion de son livre, ce qui fait beaucoup d’argent.

Un contrat à compte d’auteur honnête doit préciser qu’il n’y a pas de cession des droits d’auteur, que l’auteur est propriétaire du tirage et qu’il recevra la totalité sinon la majeure partie du produit des ventes.

Contenu de l’article 49 : “Ne constitue pas un contrat au sens de l’article 48 un contrat dit à compte d’auteur. Par un tel contrat, l’auteur ou ses ayants droit versent à l’éditeur une rémunération convenue, à charge pour ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d’expression déterminés au contrat, des exemplaires de l’œuvre et d’en assurer la publication et la diffusion. Ce contrat constitue un louage d’ouvrage régi par la convention, les usages et les dispositions des articles 1787 et suivants du code.”

En d’autres termes : l’auteur charge l’éditeur de la fabrication de son livre et le mandate pour la diffusion. Enfin, le contrat s’applique à fournir les données techniques du livre. Il précise très clairement toutes les modalités de la diffusion : s’il y a ou non mise en place dans les librairies, par quels moyens, dans combien de librairies, etc. Le contrat est passé pour un tirage et une durée donnés. Tout retraitage devra faire l’objet d’un nouveau contrat.

Contrats à compte d’auteur abusifs

Certains contrats, soi-disant à compte d’éditeur, sont des contrats à compte d’auteur déguisés. Dans ces contrats, ne figure généralement pas le terme “*compte d’auteur*”. Exemples : — Un contrat dans lequel l’auteur est obligé d’acquérir un certain nombre de ses exemplaires au prix fort constitue un contrat à compte d’auteur abusif. — Un contrat dans lequel figurent quelques mentions de l’article 48 comme la concession des droits d’exploitation à l’éditeur mais la participation aux frais de l’auteur. — Un contrat dans lequel ne figure pas de mention comme quoi l’éditeur s’engage à faire une promotion même à la charge de l’auteur.

D

Décor

Où se déroule l'histoire ? Le cadre est la partie visible de la toile de fond de votre histoire. Voyez-le comme un décor de théâtre, si vous voulez. Le rideau monte, voici le salon du protagoniste : un canapé usé, recouvert d'un plaid acheté au Guatemala, des affiches de voyages accrochées au mur, la stéréo et les disques dans un coin, le *Sunday Times* par terre, et par la fenêtre on aperçoit l'escalier de secours et la ligne des gratte-ciel de Manhattan. Personne n'est encore entré en scène, et pourtant vous en savez déjà un peu sur la personne qui habite là.

D'une manière générale, le cadre doit refléter la partie du monde où l'histoire a lieu. Certains vous diront, en toute sincérité, que le cadre doit gouverner l'histoire, c'est-à-dire que l'histoire doit partir du cadre et ne pourrait avoir lieu ailleurs.

Dans *Je passe mes jours à attendre*, de John O'Hara, l'action se déroule entièrement dans une chambre d'hôtel qui pourrait se trouver tout aussi bien à Paris, New York ou Tokyo, et en fait cela est fait exprès : l'un des deux personnages ne se souvient pas où ils sont. *La mort d'Ivan Ilych*, de Tolstoï se situe à Saint Petersburg, mais à quelques détails près, pourrait se situer dans le Paris ou le Londres du dix-neuvième siècle, et l'histoire serait la même. Ce qui semble être vrai, néanmoins, est que le décor devrait avoir un lien visible avec l'histoire. N'utilisez pas un cadre exotique (les mers du Sud ou une colonie sur la Lune) si l'histoire peut tout aussi bien se situer à San Diego. Si les gens et leurs problèmes sont familiers, le cadre devrait être familier lui aussi.

Ce qu'il y a en dehors du décor. Afin de dépeindre de manière convaincante un paysage ou une rue animée, vous

devez savoir ce qu'il y a en dehors du cadre. Par conséquent, ne vous arrêtez pas aux éléments du cadre qui vont apparaître dans l'histoire. Si l'action se déroule dans une pièce, qu'y a-t-il à l'extérieur ? À quoi ressemble l'immeuble d'à-côté ? Quel genre de rue est-ce, quel genre de voisinage ? Si vous savez tout cela, cela se reflétera dans le comportement de vos personnages. Par exemple, ils ne chercheront pas à prendre un taxi pour rentrer s'ils habitent dans un quartier mal famé où les chauffeurs de taxi refusent d'aller.

Description

La description littéraire est une reproduction d'impressions sensorielles, et fait partie de la narration dans une histoire descriptive. Dans sa forme la plus pure, il est plus probable de trouver la description dans un essai ou un article que dans la fiction. Puisque les événements se produisent dans le temps, la narration est conditionnée par le temps, alors que la description ne l'est pas. Dans une histoire, pourtant, on ne peut dire de manière définitive que, ici, c'est de la description et là de la narration, car la description raconte aussi et la narration décrit aussi, et toutes deux servent à peu près le même objectif en fiction.

Puisque l'image est l'élément de base dans toutes sortes d'écritures imaginatives, la description est artistique par nature. Image et imitation sont des mots de la même famille. Les impressions sensorielles sont exprimées par l'auteur sous forme d'images, et l'imagination se nourrit du souvenir de ces impressions sensorielles de notre passé. L'auteur dépend de son pouvoir de créer des images mentales chez le lecteur ; imagination est un autre mot pour désigner cette intuition et pour la vision intérieure unificatrice de l'auteur. Il s'agit de voir plus en profondeur et d'aller à l'essentiel par de nouvelles combinaisons.

La description donne une représentation sensorielle de la réalité. Elle permet de peindre avec des mots et d'ajouter une dimension spatiale à la fiction. Quand nous regardons un tableau, nous voyons un moment figé sur la toile. Il suggère peut-être le mouvement, c'est peut-être une image narrative,

mais cela ne bouge pas. Dans la vie, les images bougent. Dans la vie il n'y a pas de natures mortes. Mais l'écrivain, comme le peintre, peut arrêter le temps, le figer, et le maintenir ainsi pour gagner en intensité dramatique.

Comme les journalistes sur le terrain veulent des plans de l'action, et les rédacteurs en chef cherchent des images à l'impact dramatique, les écrivains devraient décrire la vie en mouvement. Aristote, dans *Rhétorique* (Livre III), explique les qualités d'une bonne description. Le style graphique permet au lecteur de voir les choses, dit-il, et il conseille d'utiliser les expressions qui montrent les choses « en état d'activité ». Il mentionne la technique pratiquée par Homère de donner « une vie métaphorique à des objets inanimés. » Les objets en mouvement attirent plus l'attention, comme sous les lumières d'un néon ou sur une affiche publicitaire. Utiliser des verbes actifs repose sur le même principe. On voit les choses vivantes et inanimées de manière plus colorée quand elles sont représentées en activité.

Si on veut décrire un lever de soleil, par exemple, on en donnerait l'imitation la plus fidèle en imaginant le soleil en mouvement. Le lever du soleil est un incroyable phénomène de la nature, une bataille quotidienne entre obscurité et lumière, un drame cosmique dans un cycle sans fin, dans lequel ni le soleil ni la terre ne sont immobiles, ils sont éternellement en mouvement. Une image statique d'un lever de soleil ne serait pas réaliste. La description devrait suggérer son mouvement dans la nature, dans sa propre séquence de temps, et pourrait s'intégrer avec l'action des personnages. On peut le montrer au travers du regard d'un personnage ou du narrateur, selon le point de vue. La description peut être cumulative ou impressionniste, les détails présentés dans un ordre spatial, chronologique, causal ou psychologique, selon le mode de l'histoire elle-même. Elle peut avoir sa propre unité avec une impression prédominante.

Il faut être poète pour écrire de bonnes descriptions. La description, comme le résumé en général, ne devrait pas figer le mouvement de l'histoire, à moins d'être utilisée spécifiquement pour faire une pause dans l'histoire, pour changer de scène, ou pour figer l'action. Un interlude lyrique,

marquant la fin d'une séquence d'événements, agit comme une démarcation avant le début d'une nouvelle série d'événements et peut constituer une magnifique pause, terriblement efficace. Un raid aérien, suivi de l'image d'une paisible campagne, le contraste entre le rugissement des avions et le bourdonnement d'une abeille, le retour à la normale après un incendie, une émeute ou un meurtre, voilà autant de bons moments où insérer une image. La scène elle-même ne doit pas être alourdie de trop de détails descriptifs, lesquels sont plus à leur place entre les scènes. Quand l'action ralentit, la description peut maintenir l'intérêt du lecteur. La description n'a pas besoin d'un événement.

La description par l'auteur peut être objective ou subjective. La description par un personnage est subjective, mais objectif et subjectif sont des termes relatifs en fiction, et l'auteur objectif n'est en fait qu'un peu moins subjectif. Chaque individu voit différemment, et voit différemment à différentes périodes, et ce qui attire notre attention dépend largement de nos intérêts et de notre humeur du moment. Une femme peut apparaître irrésistiblement belle aux yeux d'un homme et très ordinaire aux yeux d'un autre ; une ville peut paraître enchantresse à l'un et hideuse à l'autre. La description est inévitablement un commentaire personnel sur l'objet décrit et révèle l'attitude de l'observateur. Il existe peu d'adjectifs neutres. Les images disent la vérité sur un auteur ou ses personnages.

Dans une histoire écrite selon la méthode scénique avec des descriptions tissées au cœur de l'action, il n'y a pas d'anticipation dans la description, et l'image est incomplète dès le début, et complète à la fin, si jamais elle se complète. La description d'une ville ou d'un personnage émerge graduellement des événements, mais dans cette image d'ensemble peuvent exister de plus petites images, sous forme de résumé, et la méthode est toujours mixte, selon des degrés divers. Balzac devait d'abord planter son décor, même s'il lui fallait une centaine de pages pour cela. L'auteur moderne qui a le goût de Balzac pour les détails significatifs d'un lieu, et qui peut caractériser ses personnages par le décor avec le talent de Balzac, peut écrire des blocs de description à l'avance et

compléter l'image avant que l'action ne commence. Et pourtant, ne sous-estimons pas les avantages des images dramatisées, de la description se fondant dans le flot de l'action, éparpillée tout au long du récit plutôt que donnée en masse par l'auteur. Il peut exister des occasions légitimes de donner une image figée et formelle, telle la description de Yonville dans *Madame Bovary*, mais il est généralement plus sûr de s'en tenir à la méthode dramatique.

Tout ce que nous avons dit au sujet du résumé peut s'appliquer à la description. On l'utilise pour les transitions, pour lier les scènes entre elles, pour la variété, pour les changements de rythme et de lieu, pour le suspense, pour combler les vides dans la continuité de l'histoire, pour les scènes de rue, de foule, les panoramas, les effets de montage.

Madame Bovary est construit sur l'échelle plus large de l'épopée que ne le serait une histoire dramatique dans le sens strict du terme, et la méthode sur laquelle l'œuvre est basée est scènes et descriptions. Chez Flaubert, le résumé est presque invariablement descriptif. Le charme et la puissance du roman reposent sur l'image, et ce ne sont pas tant les scènes jouées dont nous nous souvenons le plus que les merveilleuses descriptions qu'il contient. Ce roman pourrait servir d'exemple pour un cours sur l'art de la description en fiction. Quand nous le lisons, nous sommes dans une ferme près de Tostes ; nous sommes au château du marquis qui donne un bal, la scène où Emma est introduite dans la bonne société ; nous sommes à Yonville et à Rouen. Le livre est rempli de détails finement observés sur les gens et les lieux, et le décor fait partie du thème, si ce n'est pas le thème lui-même, comme le suggère le sous-titre du roman, *Madame Bovary, Mœurs de Province*. Le souci principal de Flaubert était ces mœurs provinciales, et il donnait une description à l'exactitude scientifique de l'environnement qu'il connaissait, étant natif de Normandie. C'est un sujet essentiellement pictural, la description d'une société ; ce n'est pas le conflit de volontés individuelles, ni un sujet dramatique, comme le faisait remarquer Percy Lubbock dans *L'Art de la Fiction*. La propre histoire d'Emma n'est pas aussi importante que la description de l'environnement dans lequel elle a vécu, rêvé, et où elle est

morte, victime de la quête romantique. Flaubert lui-même qualifiait son roman de biographie.

L'action dans *Madame Bovary* est continuellement interrompue par des paragraphes de description, et malgré l'absence relative de scènes de dialogue, particulièrement dans la première partie, nous avons une impression d'action immédiate en lisant le livre. Les résumés descriptifs sont même plus vivants que les scènes. Les détails visuels précisément observés rendent justice à la réalité. Flaubert se montre toujours spécifique. « Sous le hangar se trouvaient deux larges charrettes et quatre charrues. » « Une jeune femme dans une robe en mérinos bleue ornée de trois volants. » Si un courant d'air passe sous une porte, Flaubert le remarque et l'enregistre. Ces descriptions minutieuses ajoutent à la valeur documentaire du roman, et le lecteur moderne peut reconstruire par l'imagination cette partie de la Normandie telle qu'elle était il y a une centaine d'années. On peut lire et relire *Madame Bovary* rien que pour ses descriptions, et le lecteur découvrira d'autres détails significatifs à chaque nouvelle lecture, signe d'un bon roman. Avec Flaubert, il s'agit de deux charrettes, quatre charrues, trois volants. Il accorde toute son attention au décor physique et au milieu social. Il n'aimait peut-être pas la bourgeoisie française, mais il aimait les paysages. *Madame Bovary* est une œuvre de référence en fiction, et nous nous y référerons de temps à autre. C'est un roman complètement moderne.

Au milieu du dix-neuvième siècle, on reconnaissait désormais totalement les effets sur l'homme de son environnement physique et social. Le réalisme se basait, pourrait-on dire, sur les poêles et les casseroles des murs de cuisine ; la technique de peinture de l'École hollandaise s'appliquait à la fiction. Dans les tableaux et romans antérieurs à cette époque, les pots et les casseroles manquent. Il y a étonnamment peu de descriptions dans *Robinson Crusoé* ; les résumés n'y sont pas renforcés par les images, les détails spécifiques et concrets sont absents. Daniel Defoe n'est jamais allé sur l'île qu'il décrit, et contrairement à Flaubert, il n'était pas poète. L'œuvre de Flaubert est remplie d'objets, de petites choses.

La description, donc, se charge de l'impression d'action immédiate en l'absence de scènes. Dans *Le Gentleman de San Francisco*, de Ivan Bunin, il n'y a que quelques lignes de dialogue banal, mais la description du paquebot est si vivante (même traduite), que nous y sommes, au côté de ce prince marchand dont on ignore le nom, et qui vogue vers l'Europe avec sa femme et sa fille, pour profiter de la vie. Mais il est trop tard, il meurt en Italie d'une crise cardiaque, et son corps est rapatrié à bord du même paquebot. Ce dernier, une Babylone flottante aux salles de bains en marbre et au salon de danse digne d'un palais, propose des dîners de neuf plats et accueille dames en bijoux et nègres en veste rouge. Le navire se nomme *Atlantis* et possède une telle personnalité que celle du gentleman paraît fade en comparaison. Aux yeux d'Ivan Bunin, le multimillionnaire américain était de toute évidence une chose exotique, et il parle de lui comme s'il s'agissait d'un mandarin chinois de San Francisco, avec « quelque chose de Mongol dans son visage un peu jaune. » Bunin est un poète, et cette histoire est une parabole sur la mort et sur la vanité des possessions terrestres. Ici, l'Américain représente tout homme. Les gens qui dansent au bal donné sur le bateau, lors du voyage de retour, et ce jeune couple séduisant qui joue à être amoureux, ils sont employés pour cela, dansent en fait une danse de la mort, mais ils ne le savent pas. La mort est le passager le plus important à bord de *Y Atlantis*, et elle les réduira tous au même sort que le gentleman de San Francisco, dont le corps est caché quelque part dans les cales profondes et glaciales du navire qui fend les vagues de l'Atlantique. Mort à cinquante-huit ans, c'était un homme déjà vieux et fatigué. Il n'a pas profité, s'il avait toujours la capacité d'apprécier, de l'amour des jeunes filles napolitaines, et des carnivals de Nice et Monte Carlo, et des corridas de Séville, de Venise, de Paris, d'Athènes, de Constantinople, tels ces riches Américains qui, dit-on, venaient mourir à Paris. Le lecteur a l'impression que le corps de l'homme est maintenant à sa place après tous les hommages reçus de son vivant.

Les autres personnages dans l'histoire de Bunin sont eux aussi des stéréotypes plutôt que des individus. Dans une parabole, les personnages sont généralement des personnifications plutôt que des personnes. Le résumé sert ici

un objectif artistique et garde le défunt à distance en tant que figure allégorique, et le bateau est mis au premier plan pour servir de symbole. La description du navire donne un air de réalité à cette fable, dont la morale est que la mort est la seule réalité.

Dialogue

– Eh bien, Martin, nous voici sur la planète Mars après un long voyage de dix mois, afin de mener à bien notre importante mission pour les Nations-Unies.

– Oui, Pierre, et notre première tâche est de vérifier que notre fusée n'a pas été sérieusement endommagée par cette météorite qui nous a heurtés alors que nous nous posions. (Je ne sais pas pourquoi, mais ces gars-là s'appellent toujours Martin et Pierre.)

– Eh bien, tu vois, heu, tel que je vois les choses, enfin bon, quand quelqu'un pose une question, hein, s'il te donnait un indice, mais je veux dire, bon, comment je peux le savoir ?

Un bon dialogue se trouve quelque part entre ces deux extrêmes. Le premier est figé ; on a l'impression que les personnages le lisent. Le second est ce que donnerait la transcription d'une conversation tenue par une personne peu cultivée et qui ne s'exprime pas bien.

Un dialogue, en fiction, devrait ressembler à un dialogue réel, avec ses hésitations, ses répétitions et autres petits dérapages. Écoutez les gens parler. Pas un seul ne parle comme les autres. Leur manière de parler, les mots qu'ils choisissent, leurs sujets de conversation et les attitudes qu'ils expriment, tout ceci vous informe du lieu où ils ont grandi, de l'éducation qu'ils ont reçue, du métier qu'ils exercent, de leur classe sociale, et bien plus encore. Quand vous savez d'où vient votre personnage et qui il est, vous devriez savoir instinctivement quoi lui faire dire et comment. Si les personnages de votre histoire ne parlent pas en fonction de leurs personnalités et origines, cela signifie sans doute que vous ne les connaissez pas assez bien, ou que vous n'avez pas assez écouté les gens parler autour de vous.

Exercices : le dialogue

1. Pensez à une personne de votre connaissance qui a une façon de parler bien à elle et très distinctive. Imaginez-la dans une situation fictive, en pleine conversation avec un personnage de votre invention. Rendez son discours si caractéristique que n'importe qui la connaissant pourrait l'identifier.

Si cela ne marche pas du premier coup, laissez de côté jusqu'à ce que vous voyiez cette personne à nouveau. Écoutez-la encore plus attentivement. Notez mentalement toute particularité, vous les écrirez plus tard. Recommencez l'exercice ci-dessus.

2. Quatre personnes sont dans une pièce et discutent tranquillement. Imaginez-les avec autant de détails que vous voulez ; écrivez une courte biographie de chacune si vous le souhaitez. Combien de sons différents entendez-vous, et de quelle manière vous affectent-ils ? Combien d'entre eux perceviez-vous avant de mettre le masque ? Quelles impressions ces bruits vous communiquent-ils les yeux fermés et étaient-elles différentes quand vous aviez les yeux ouverts ?

Exercez-vous à écouter. Écrivez une scène dans laquelle plusieurs personnes bougent et parlent en même temps :

1. du point de vue d'une personne dont les yeux sont ouverts

2. du point de vue d'un personnage dont les yeux sont bandés Utilisez les mêmes actions, discours... dans les deux versions.

Un tel exercice peut vous être utile plus tard, s'il vous arrive d'écrire une scène impliquant un aveugle ou une personne évoluant dans l'obscurité. Qui plus est, chose importante, cela renforcera votre compréhension de l'influence qu'ont les sons sur les gens, en particulier quand ils sont stressés.

Editeur

Pour la plupart des auteurs, le tournant arrive quand les éditeurs cessent d'envoyer des mots de refus pré-imprimés et commencent à écrire leurs réponses. Au début, ces dernières ne vous apprennent peut-être rien de plus : « Pas encore cela », ou « Essayez encore ». Plus tard, elles deviennent un peu plus explicites, mais pas assez, et l'auteur devra deviner ce qui n'a pas plu à l'éditeur (alors que ce dernier ne le sait peut-être pas non plus). Si le commentaire est le suivant, par exemple « J'ai bien aimé mais la fin m'a déçu », c'est à l'auteur de décider s'il y a réellement quelque chose qui cloche à la fin, et si oui, de trouver comment l'améliorer. (Quelquefois, la fin est très bien en elle-même, mais n'a pas été correctement amenée, et c'est donc le début, pas la fin, qu'il faut retravailler.)

Une fois de temps en temps, l'éditeur peut dire « Si c'était plus court, j'achèterais peut-être. » Faites des coupes, comme on vous le demande, même si l'éditeur vous a demandé de faire deux fois moins long. À cette fin, vous devrez examiner chaque scène, puis chaque paragraphe, puis chaque phrase, et enfin chaque mot, pour voir si l'histoire peut s'en passer. Vous souffrirez beaucoup, mais une telle expérience vous fera plus de bien qu'une douzaine de cours magistraux.

Faire des coupes. N'attendez pas qu'un éditeur vous le demande. Choisissez un manuscrit de nouvelle, de préférence excédant six mille mots, et coupez-la d'un quart, en utilisant les méthodes décrites ci-dessus.

Emotion

Une émotion n'est pas une force statique, c'est un mouvement tumultueux, et elle insuffle le même mouvement à l'intrigue. Elle n'est pas diffuse, sans but, elle est au contraire canalisée, et elle canalise elle-même l'action qu'elle provoque. L'émotion a un but, mais comme dans le cas d'Emma, ce but est contrarié, et si la fiction veut être fidèle à la réalité, elle doit dépeindre des émotions contrariées. Le drame naît de la frustration.

L'action de *Madame Bovary* découle donc du caractère et des émotions d'Emma. Elle prend sa source dans les dispositions romantiques d'Emma, et Flaubert a pris soin

d'associer l'action aux émotions d'Emma. À aucun moment cette dernière n'est indépendante, ou en contradiction avec les émotions de l'héroïne. S'il n'y a aucune émotion dans une situation, alors il n'y a pas d'action au sens strict du terme, pas d'histoire. Il peut y avoir de l'activité, mais ce n'est pas de l'action comme le terme de fiction le sous-entend. Par action, on entend action motivée ; il y a une émotion qui est la cause de l'action, et l'auteur doit connaître cette cause.

L'émotion de base choisie, et par émotion on entend un réseau d'émotions entrecroisées formant un tout, l'auteur est face à un nouveau problème qui est de la communiquer au lecteur. Il veut que le lecteur ressente cette même émotion qu'il a ressentie en écrivant l'histoire. Sans cette communication, l'histoire rate son objectif. Le lecteur ne devrait pas lire le récit froidement, même s'il a été écrit froidement. Il devrait être ému, de manière viscérale si possible.

En dramatisant l'émotion au travers de l'action, l'auteur fournit les corrélations concrètes qui donnent corps à l'émotion et il leur donne une forme imagée sensuelle. L'émotion n'est pas abstraite dans l'histoire, elle fait partie de l'action de manière concrète. Sans cette présentation dramatique qui lui donne une réalité actuelle, l'émotion perdrait de son impact, et si elle n'est pas incarnée et convertie en images, elle reste un sentiment abstrait et général qui ne peut être communiqué au lecteur. En fiction, il ne s'agit pas d'amour ou de chagrin en général, comme ce peut être le cas dans un essai, mais d'un amour particulier, d'un chagrin particulier (celui d'Emma), et l'émotion est individualisée et personnifiée par de petits détails objectifs, et en fiction, c'est le détail qui fait toute la différence, ce que Stendhal appelait « *le petit fait vrai* ». Une prose dense faite de détails authentiques et significatifs, visuelle, sensuelle, précise, scientifiquement exacte, rythmique, voilà ce que l'on trouve dans *Madame Bovary*.

On est tenté d'affirmer qu'il n'y a jamais trop de ces petits détails dans un roman, que l'auteur doit non seulement s'appliquer dans une peinture minutieuse des choses, mais aussi écrire avec un microscope. Pourtant, pour autant que l'on

apprécie les détails précis et exacts, il peut y avoir exagération, l'auteur doit trouver le juste équilibre entre le particulier et le général, et ne pas étouffer son thème dans trop de détails, au risque de fatiguer le lecteur et de lui faire perdre le fil. L'idée derrière l'histoire, son aspect universel, doit briller au travers des détails et illuminer le récit tout entier.

Un bon récit est donc une émotion communiquée, et cette communication se fait par la forme choisie par l'auteur pour son récit. La forme dramatise l'émotion et lui donne corps, et sans cela, nous aurions un chaos abstrait de sentiments et non un système complexe d'images, comme dans *Madame Bovary*. C'est là qu'interviennent la technique, les règles de l'art, et celles de l'inconscient aussi, l'inspiration, ou l'instinct ou la folie. L'auteur doit amener à la vie quelque chose qui n'avait aucune forme, qui n'était que chaos, et cela représente un sacré travail. Quand l'auteur connaît la nature de l'émotion, ce qui motive précisément ses personnages, il tient le fil de son histoire. Si au contraire ces motivations ne sont pas claires pour lui, alors le sujet n'est pas clair, et il va patauger en même temps que ses personnages, et se perdre dans des détails sans importance.

Enigme

La plupart des récits basés sur un mystère le sont en fait basés sur une énigme, la différence étant qu'un mystère est résolu par les événements alors qu'une énigme doit l'être par les personnages. Dans *Les deux bouteilles de condiment*, de Lord Dunsany, nous savons qu'un meurtre vient d'être commis, mais personne ne comprend ce qu'on a fait du corps. Voici les faits : On dit que le meurtrier est végétarien. Il a acheté deux bouteilles de condiment, à six jours d'intervalle. Les deux semaines qui ont suivi la disparition de la victime, il a abattu dix mélèzes, en a fait des bûches, mais ne les a pas brûlées. Il n'est pas sorti de chez lui après le meurtre, car la terre autour de sa maison ne montre pas trace d'empreintes. Peut-être êtes-vous arrivé à la même solution que le détective amateur de l'histoire. Mais les arbres, pourquoi les abattre ? La réponse est dans la dernière ligne :

- Uniquement, dit Linley, pour m'ouvrir l'appétit.

Les lecteurs d'histoire à suspense exigent une nouveauté constante, les vieilles idées ne font plus l'affaire. Vous ne devriez sans doute pas vous lancer dans un tel récit à moins de les apprécier particulièrement et d'en avoir suffisamment lu pour savoir ce que d'autres auteurs ont déjà fait.

Les histoires racontant l'approche d'un désastre inévitable constituent l'exception à la règle qui veut qu'une histoire avec intrigue ait une fin surprenante. Voyons deux exemples, *À la nuit tombante*, d'Isaac Asimov et *Billemium* de J.-G. Ballard. Dans ces deux récits, l'issue est parfaitement claire ; il n'y a pas d'élément de surprise, et pourtant l'histoire force notre attention comme le ferait l'arrivée imminente d'un désastre. Dans *À la nuit tombante*, les habitants d'une autre planète sont pris de folie et incendient leur cité dès qu'apparaissent les étoiles, une fois tous les deux mille ans. Dans *Billemium*, deux jeunes hommes vivant dans un monde futuriste surpeuplé découvrent un appartement oublié de tous, barricadé par des planches. Un luxe sans précédent ! Ils invitent leurs amis à le partager et cloisonnent la pièce à tel point que l'endroit devient aussi surpeuplé que partout ailleurs.

Parfois l'inévitable issue est évitée, comme dans *La Guerre des Mondes*, de Wells, par un tour de passe-passe si transparent que le sentiment d'inéluctabilité demeure. Si ce n'est pour cette fois-ci, ce sera pour la fois d'après (que les Martiens nous détruiront, ou que sais-je).

Dans les histoires de ce genre, une attitude distante envers les personnages est probablement une bonne chose : le lecteur doit pouvoir regarder tranquillement les personnages courir à leur perte sans se sentir intimement concerné. (Les désastres sont distrayants seulement quand ils arrivent aux autres.)

Equivoque

Il faut supprimer toute ambiguïté d'ordre grammatical résultant, en l'occurrence, de l'endroit incorrect occupé par une section de la phrase, de l'emploi inconsideré d'un pronom personnel ou d'un déterminant possessif. Tout ce qui pose un

problème de référence ou de logique doit être clarifié, car une phrase qui peut être interprétée de deux façons engendre une confusion inutile.

Forme fautive : « Tu récolteras *ce que tu auras semé à la fin de la saison.* »

Forme correcte : « Tu récolteras, à la fin de la saison, ce que tu auras semé. »

De nombreuses équivoques résultent aussi du fait que le pronom relatif n'est pas placé à côté de son antécédent.

Forme fautive : « J'ai acheté ce cheval de mon ami, *qui boite légèrement.* »

Forme correcte : « J'ai acheté de mon ami ce cheval, qui boite légèrement. »

Essais

Qu'est-ce qu'un essai ? C'est un texte en prose qui constitue, pour l'auteur, l'occasion de développer librement un sujet qu'il maîtrise bien, et dont le propos est susceptible d'intéresser un public plus ou moins important. Le champ des thèmes à essais est vaste et sans limite. Rares sont les sujets sur lesquels de nombreux ouvrages n'ont encore jamais été écrits. Et, quel que soit le nombre d'écrits déjà produits, il restera toujours de la place pour de nouveaux. Car chaque nouvel auteur peut toujours porter, sur les choses, un regard, une sensibilité et un jugement qui lui sont propres. Tout artiste constitue, dans son domaine de prédilection, un modèle unique dans ses processus de création. Il convient de distinguer les essais pratiques et les essais informels. Dans la première catégorie, les ouvrages enseignant "Comment être..." et "Comment faire..." constitue une véritable industrie. De nombreux éditeurs se sont spécialisés dans ce créneau. Dans la deuxième catégorie, on trouve régulièrement, voire quotidiennement, des propos de spécialistes sur des sujets pointus : économie, politique, santé, etc. et, surtout, sur l'actualité : les événements planétaires majeurs suscitent toujours, à coup sûr, des livres (11 septembre 2001, coupe du

monde de football, alternance politique dans les grands pays, catastrophe tel que le *tsunami*, etc.)

Plus loin de notre époque, beaucoup d'auteurs célèbres se sont illustrés par des essais immortels. Montaigne publie, en 1580, les deux premiers tomes de ses *Essais*, dans lesquels il traite de thèmes aussi divers que la connaissance de soi, la liberté, la vertu, l'amitié, la solitude, la torture, etc. et même de la défense des Indiens du Brésil. Voltaire, avec son *Essai sur les mœurs* (1756), écrit son histoire universelle destinée à « corriger l'étroitesse des *Discours sur l'histoire universelle*, de Bossuet ». Un simple coup d'œil, dans une librairie, sur les étagères consacrées aux essais permet d'en mesurer l'étendue.

Comment, aujourd'hui, trouver les bonnes idées d'essais à écrire ? Il faut avoir la bonne idée au bon moment. Pourquoi, par exemple, ne pas écrire autour du métier que vous exercez ? Vous avez envie d'écrire, et beaucoup de gens seraient intéressés de connaître certains aspects de votre profession qui ne sont réservés qu'aux spécialistes. Vous n'avez aucune raison d'hésiter à tenter le coup. Si l'appétit vient en mangeant, l'envie et le courage d'écrire viennent en écrivant.

On peut aussi écrire le passé. Rares sont, en France, les lieux ayant moins de cent ans d'âge. L'âge des lieux ? Leur passé lié à la vie des hommes qui y ont vécu. Pays plus que millénaire, la France ne manque pas de ces villages, de ces « vieilles villes » dont l'histoire connue remonte à des centaines d'années. Plus intéressant encore, il existe très souvent des documents, des ouvrages, des livres d'histoire à travers lesquels un travailleur acharné pourra reconstituer un aspect passionnant de ce passé. Et nous ne parlons que de la France ; mais quel que soit votre pays d'origine, il vous sera toujours possible, même en cas de rareté des documents, de recueillir des témoignages qui ont pu se transmettre par voie de tradition orale, de consulter des livres d'histoire, de passer même des annonces dans les journaux pour chercher des gens pouvant vous renseigner sur tel ou tel point de l'histoire de votre pays (ou d'un autre pays si celui-ci vous attire davantage que le vôtre) et... d'en faire un livre.

Comment se documenter ? Se documenter en vue d'écrire un ouvrage, est un processus semblable à un réseau de chaînes qui s'étendent dans plusieurs directions. Vous vous levez, au petit matin, avec une idée en tête. Cette idée vous fera aller de document en document, chaque document vous donnant une nouvelle idée pour le document suivant, et ainsi de suite. Cela suppose donc que vous vous êtes accordé du temps, et que vous n'aurez jamais à refermer hâtivement un livre, appelé par des obligations extérieures à votre projet d'écriture.

Les revues constituent d'excellentes sources de documentation. Selon le thème de votre futur livre, vous n'aurez aucun mal à choisir les publications qui sont susceptibles de vous offrir des éléments d'inspiration. Personne ne vous empêchera, histoire de vous rendre compte du travail qui vous attend, de lire d'autres essais à succès, même portant sur des sujets contigus au vôtre. Les revues spécialisées dans votre domaine de prédilection ont au moins cet avantage : celui d'enrichir rapidement votre vocabulaire pour l'écriture de votre livre. D'ailleurs, c'est dans ces journaux que vous pourrez trouver des idées pour peaufiner votre livre, si ce n'est pour en concevoir nouvellement un tout autre.

Cela pourra demander de longs mois, voire plusieurs années, pour recueillir assez de données pour faire un livre. Vous devrez alors avoir une réelle perception de cet aspect de votre projet et, en additionnant au temps de documentation celui de la rédaction, évaluer clairement l'intérêt que le public portera à votre ouvrage au moment de sa parution. Quelle douleur si, au beau milieu de votre rédaction, vous vous apercevez que le moment le plus propice pour cette parution est en train de s'écouler !

Vous pouvez aussi écrire des articles pour un journal. Si un journal spécialisé développe habituellement une rubrique qui n'a aucun secret pour vous et si vous pensez que, de par votre compétence vous pouvez lui être utile, dites-vous qu'il n'est pas nécessaire, dans ce cas-là, d'avoir un diplôme de journaliste. Ecrivez au rédacteur en chef de la revue, montrez-lui l'intérêt que vous portez à la rubrique en question, parlez de votre expérience dans ce domaine et terminez par votre

proposition de collaboration. Surtout, ne laissez planer aucune ambiguïté sur vos motivations qui devront être, non pas une demande d'embauché, encore moins la recherche d'un moyen de subsistance, mais l'envie de mettre vos compétences à la disposition d'un grand nombre de personnes.

Les revues scientifiques ont fréquemment recours à cette pratique et, bien évidemment, cela ne vous surprendra pas en tant que lecteur de lire un article passionnant et instructif sous la plume d'un spécialiste. De même, une revue d'économie publiera volontiers l'expérience d'un homme d'affaires encore actif ou retraité. Si vous êtes membre d'une association, peut-être aussi songerez-vous à créer, dans ce cadre, un journal destiné à ses membres ?

Puis, il restera toujours l'écriture pour le plaisir. Heureusement, vous aurez toujours la possibilité d'écrire pour satisfaire votre passion, même s'il n'y a aucun éditeur, aucune revue pour vous publier, aucune association dont vous soyez membre, et pour laquelle vous pourriez créer un journal. La seule contrainte sera de disposer de ressources pour pouvoir financer vous-même l'édition de votre livre. Oui, vous avez bien compris. Il s'agit bien de l'édition à compte d'auteur. Qui n'est pas, il est vrai, à la portée de tous. Et ce n'est pas le moindre problème : si vous n'êtes pas suffisamment renseigné, si vous ne tombez pas sur un éditeur à compte d'auteur honnête (denrée rare !), vous ne tirerez de cette démarche qu'amertume et peu de satisfaction.

Ce qui n'empêche pas le compte d'auteur d'être une voie libre pour se faire éditer. On peut aussi, bien sûr, éditer soi-même ses textes en n'ayant, entre sa plume et le livre fini, que les services d'un imprimeur. Là aussi, ce sera juste une question d'argent. Si vous désirez tirer votre ouvrage (de près de cent cinquante pages) à environ deux mille exemplaires, le coût s'élèvera à pas moins de vingt mille francs pour le compte d'auteur, auxquels il faudra ajouter entre dix et quinze mille francs pour l'auto-édition.

Si le sujet que vous avez choisi est de nature à intéresser un large public et surtout, si vous avez réussi à produire un travail littéraire de qualité vous pourrez, pourquoi pas ? songer à

commercialiser votre ouvrage. Il sera possible de négocier sa vente directement avec les libraires d'une ou de plusieurs grandes villes, ou même de le faire lire par un diffuseur qui le trouvera sans doute assez intéressant pour accepter le risque de le commercialiser et de prélever les frais de distribution sur les ventes. Sachez seulement que, puisqu'on n'a rien sans rien, les frais, dans ce cas, pourront absorber jusqu'à cinquante pour cent du prix de l'ouvrage.

Conclusion : Les essais tiennent une place fondamentale dans la littérature française, voire européenne. Ils permettent aux intellectuels d'affirmer les droits de la conscience individuelle en face de la société, mais terminons sur l'aspect de l'écriture elle-même. Si vous décidez de publier votre ouvrage à compte d'auteur ou de l'auto-éditer, il ne faudra pas que ce soit une raison pour relâcher votre effort dans votre volonté de produire un texte de la meilleure qualité littéraire possible. Dans tous les cas, vous devrez écrire de telle façon que vous n'auriez pas pu mieux faire, comme si le sort de l'ouvrage était lié à sa valeur littéraire, comme s'il s'agissait d'une compétition vous opposant à d'autres qui ne sont autres que vous-même dédoublé plusieurs fois, et que vous vouliez arriver en tête de ce peloton.

F

Focalisation (Voir [Point de vue](#))

Forme d'un texte

Si vous observiez un artiste en train d'esquisser une ébauche au crayon, vous ne sauriez pas tout de suite ce qu'il va dessiner, mais au fur et à mesure, vous en auriez une idée, et quand il aurait terminé, vous verriez ce qui était là depuis le début : chaque coup de crayon qui semblait fait au hasard a formé une partie de la forme finale.

Un récit a une forme aussi ; vous ne pouvez pas la distinguer au départ, mais elle existe. Un bon récit a une forme plaisante, comme celle d'un vase ou d'un violon. Un mauvais récit a une forme fortuite, sans aucune signification, comme un bric-à-brac informe.

Ce que le violon a et que le bric-à-brac n'a pas, c'est une cohérence, une symétrie, des proportions. La cohérence implique que toutes les parties forment un tout ; la symétrie implique que toute masse soit équilibrée par une autre. Pensez aux parties d'un récit en termes d'équilibre : les débuts s'équilibrent avec les fins (pas seulement le début et la fin de l'histoire, mais aussi le début et la fin des sous-parties, des paragraphes, des phrases même). La lenteur est contrebalancée par la vivacité, le doux par l'aigre, l'obscurité par la lumière.

Par proportions, j'entends que toutes les parties doivent être sur la même échelle ; la volute du violon ne doit pas être deux fois plus longue que la caisse de résonance ; le début du récit ne doit pas être deux fois plus long que tout le reste réuni.

Quand vous écrivez des histoires sans technique particulière, essayant ceci ou cela pour voir ce qui marche, vous découvrirez comment créer des formes en fiction. Vous

finirez par en savoir assez pour imaginer la forme du récit à l'avance, et parfois même avant de savoir ce que votre récit racontera.

Vous avez peut-être l'impression que les formes de toutes les nouvelles sont identiques, mais ce n'est pas vrai. Étant donné que la « forme » d'une histoire est impossible à montrer, je vais évoquer quelques schémas et espérer qu'ils seront significatifs.

Schéma A. Une spirale, dont la flèche se dirige vers le centre, montre que l'histoire démarre très loin du mystère central et s'en approche progressivement. C'est le cas de ma nouvelle *Masques*, dans laquelle on a une succession de points de vue différents, chacun s'approchant un peu plus, jusqu'à arriver au personnage principal dont le secret est alors dévoilé.

Schéma B. C'est la ligne droite comportant une série d'obstacles. Elle correspond à l'histoire qui comporte un classique squelette de l'intrigue. *Pluie*, de W. Somerset Maugham en est un exemple, bien que cette forme de nouvelle soit rare.

Schéma C. Une tresse. Ce type d'histoire comporte deux personnages ou intrigues qui ne cessent de s'entrecroiser pour se rejoindre à la fin. Cette forme est plus courante dans les romans que dans les nouvelles. Un exemple en est *Danser sur la musique du temps*, d'Anthony Powell.

Schéma D. Une série de cercles aboutissant au cercle central. Ce type de récit a une fin évidente et inéluctable, et un classique exemple en est *A la nuit tombante*, d'Isaac Asimov.

Schéma E. C'est la forme d'une histoire circulaire. À la fin, on comprend que l'on est de retour à la case départ. Les personnages sont prisonniers d'un scénario et n'en sortent jamais. *Destination Paradis*, par Thornton Wilder en est un exemple.

Voilà donc certaines des formes de nouvelles les plus courantes, mais il existe des combinaisons et des variantes.

G

Grammaire

La grammaire est constituée par l'ensemble des règles qui sont propres à la langue. La grammaire de la langue française est l'une des plus riches et les plus variées des langues internationales, mais aussi l'une des plus difficiles pour les étrangers. Les fautes de grammaire, en France, sont beaucoup moins tolérées que dans les langues concurrentes comme l'anglais, l'espagnol ou l'italien. Pour un auteur qui aspire à la reconnaissance, le minimum de base est de maîtriser parfaitement les règles de grammaire, et bien plus. Car, une phrase, tout en étant grammaticalement correcte, peut être vide de sens.

En cette année du centenaire de sa naissance, du reste célébrée en grande pompe par l'Organisation Intergouvernementale de la Francophonie, il convient de signaler que Léopold Sédar Senghor, poète-président, Sénégalais, fut agrégé de grammaire en 1935.

H

Habitudes

J'appelle bonnes habitudes de travail tout ce qui vous convient personnellement. Voici ce qui marche pour d'autres personnes.

Ayez un endroit que vous seul utilisez et utilisez-le uniquement pour écrire. Réservez certaines heures de la journée pour l'écriture, selon ce que les circonstances vous permettent, même s'il s'agit de deux heures le samedi et le dimanche matin, et ne faites rien d'autre à ces heures-là. Planifiez ce que vous allez écrire à l'avance, de sorte que quand vous irez à votre machine à écrire, vous serez prêt à vous mettre au travail. Ainsi vous vous conditionnerez à écrire dès que vous vous trouvez devant votre machine à écrire ou ordinateur. Si, pour une raison ou une autre, vous êtes bloqué une minute ou deux, levez-vous, réglez le problème et rasseyez-vous. Gardez sur vous un carnet où vous pourrez noter les pensées qui peuvent survenir à tout moment.

Il est probable que vous resterez écrivain à temps partiel un certain nombre d'années et peut-être même toute votre carrière. De nombreux auteurs célèbres ont commencé ainsi, avec un travail à temps complet en plus de leur activité d'écriture. Les plus organisés semblent profiter du moindre moment : ils écrivent dans le train ou le bus qui les emmène au travail, ils écrivent avant le petit déjeuner, ils écrivent dès qu'ils ont une minute à eux dans la journée.

Les circonstances dans lesquelles vous écrirez seront en grande partie indépendantes de votre volonté ; vous devrez peut-être garder des années un travail que vous n'aimez pas ; votre mariage peut échouer ; vos enfants ou d'autres membres de votre famille peuvent vous prendre beaucoup de votre temps et de vos émotions. Dans l'idéal, vous échapperez peut-

être à tout cela, mais si c'est le cas, aurez-vous autant de choses à raconter ? Chaque expérience contribue à votre maturité et à la compréhension du monde qui vous entoure. Même l'ennui a une certaine valeur pour l'écrivain.

Si vous avez un travail qui n'accapare pas votre esprit toute la journée, vous pourrez peut-être planifier vos temps d'écriture de votre lieu de travail, et ainsi être tout de suite près dès que vous vous asseyez à votre machine. Un peu de frustration sur le temps dont vous disposez pour écrire n'est pas une mauvaise chose. Les écrivains qui n'ont que cela à faire finissent souvent par passer leurs journées à tailler leur crayon et faire du rangement dans la maison.

Beaucoup de choses dans ce livre relèvent de mon opinion, et les expériences de sommités de l'écriture en démentent certaines : par exemple, Joseph Conrad s'obligeait à s'asseoir à son bureau un certain nombre d'heures par jour, même si aucun mot ne sortait. John Steinbeck pensait que s'il n'arrivait pas à résumer le thème de son histoire en une phrase, il n'était pas prêt à l'écrire. Je défends néanmoins mon point de vue. Je pense que Conrad s'infligeait des tourments inutiles et qu'il aurait accompli encore plus de choses s'il ne s'était installé devant sa machine à écrire que quand il savait quoi écrire. Et je pense que Steinbeck aurait produit de meilleures œuvres encore s'il n'avait pas manipulé ses personnages pour qu'ils rentrent dans le moule de ses thèmes (voyez par exemple *En un combat douteux*).

Vous avez le droit de connaître mes opinions, même si vous n'êtes pas d'accord. Si vous êtes le genre d'écrivain qui croit en l'apprentissage par le bâton plutôt que la carotte, ou si vous pensez réellement que vous pouvez décider de votre thème avant de commencer à écrire, vous ferez ainsi, quoi que j'en dise (et heureusement).

Héros
(voir Personnages)

Histoire

Qu'est-ce qu'une histoire ? Pour commencer, tout texte écrit est un moyen pour l'écrivain de retranscrire ses pensées afin de les communiquer au lecteur, lequel à son tour les utilisera pour générer d'autres pensées. Quand cela fonctionne, l'impression que le lecteur a d'une communication directe n'est qu'une illusion, comme la voix que vous entendez au téléphone. (Les sons sont alors produits par des diaphragmes magnétiques stimulés par des impulsions électriques ; votre interlocuteur ne parle même pas à l'instant exact où vous entendez sa voix). Une conséquence plutôt triste de cela est que tel énoncé résonnera de façon bien vivante pour un lecteur alors qu'il est déjà mort pour l'auteur. Dans de tels cas, quand l'auteur et le lecteur se rencontrent, ils ont la vague impression que l'un d'eux s'est trompé de rendez-vous. Bien que dérangeant, voilà l'un des principaux avantages que nous ayons. Nous ne sommes peut-être pas la seule espèce qui réfléchit sur sa condition. Peut-être les chats passent-ils leur temps libre à réfléchir à leur condition de chat ? Mais nous sommes certainement la seule espèce qui retranscrit ses réflexions afin de les communiquer à la génération suivante.

Les difficultés inhérentes à ce genre de transmission sont nombreuses et considérables, mais ce sont les difficultés qui font l'art. De plus, ce sont les difficultés inhérentes au médium utilisé qui donnent à l'art son caractère unique. (Comparez une sculpture en granit à une autre en savon.) Plus vous vous entraînerez à rechercher les difficultés et à les surmonter, meilleures seront vos histoires.

La non fiction est censée être plus fidèle à la réalité que distrayante, alors que la fiction est censée être plus distrayante que fidèle à la réalité. La différence est que, dans la fiction, la vérité est présentée sous la forme d'une invention. Toute fiction, par définition, est un mensonge, mais si elle ne contient aucune vérité, elle est de mauvaise qualité. Parce que la fiction repose sur l'invention, l'auteur a plus de liberté pour la rendre esthétiquement satisfaisante qu'il n'en a avec la non fiction, et par conséquent nous avons de grandes attentes à ce sujet. Une histoire réussie est, ou semble être, faite de pièces indissociables, toutes en harmonie, racontant toutes la même

chose de manière différente, avec leur propre rythme régulier, sans aucune fausse note, rien qui soit inapproprié.

Nous attendons d'un récit une impression de complétude, d'achèvement, qui le distingue d'une ébauche, d'un événement isolé ou d'une anecdote.

I

Idées

Où et comment les auteurs trouvent-ils des idées pour écrire ? Avant tout de leur expérience de vie, ensuite de l'observation du monde qui les entoure. Ils ont un regard vif sur les événements et un jugement critique de professionnel qui leur permettent de construire des bouts d'arguments disponibles pour leurs textes à venir.

Inconscient

Tous les psychologues - malgré leurs divergences - sont au moins d'accord sur un point : l'inconscient existe. Cela veut dire que nous ne sommes conscients qu'en faible partie du travail de notre esprit. On a ainsi pu comparer l'esprit à un iceberg dont l'IO seulement apparaît à la surface des eaux ; ou encore, la conscience est comme un projecteur à faisceau étroit qui ne peut jamais éclairer au même instant tout le paysage. Jean Fourastié le disait de cette façon : « Notre conscience ressemble à un visiteur qui parcourt le château aux mille salles de notre esprit. » Bien qu'il puisse visiter successivement presque toutes les salles, à aucun moment, il ne peut être présent dans toutes. Et tandis qu'il est dans le donjon, il ne sait pas, par exemple, ce qui se passe dans la salle à manger, le salon, les cuisines et les caves...

Freud parlait de l'inconscient, du préconscient et du conscient. Roger Sperry, prix Nobel de médecine 1981, parle pour sa part de cerveau gauche parlant et de cerveau droit muet, mettant ainsi en lumière le rôle à la fois opposé et complémentaire de nos deux hémisphères du cerveau. Peu importe la représentation théorique, seule compte ici la pratique.

Dans la vie courante, pressés par les obligations, nous sommes peu à l'écoute de notre inconscient. Ce n'est que le soir tard, le matin tôt, ou au cours des rêves qu'il se manifeste. Pour l'écrivain à la recherche d'idées, l'important est de savoir « se brancher » sur son inconscient et de l'écouter avec sérieux et respect.

Au lieu de cela, la plupart des gens refoulent les sollicitations de leur inconscient ou les travestissent pour les rendre plus convenables à leurs yeux. Ou alors, à de rares moments, ils s'abandonnent à lui, par exemple dans la rêverie. Pour pouvoir à la fois avoir les idées et les exploiter, l'écrivain doit établir un bon **dialogue** et une fructueuse **collaboration** entre ces deux parties de son esprit. Dialoguer veut dire : poser des questions à son subconscient, attendre un moment, et savoir reconnaître la manière dont il répond. Il faut souvent de la patience, car il ne travaille pas du tout au même rythme que le conscient. Par exemple, il mettra un jour, une semaine ou un mois à répondre. Aussi, vous avez intérêt à le convoquer largement à l'avance. Par exemple en lui disant : « Demain matin, j'ai l'intention d'écrire la scène de la rencontre entre Jean et Marie. Comment va-t-elle se passer ? Donne-moi des idées. » Il se peut fort bien que les idées arrivent alors au rendez-vous...

D'autre part, pour bien fonctionner, votre subconscient a besoin d'être **stimulé** de toutes les manières possibles. Si vous voulez par exemple écrire cette scène, vous avez intérêt à aller dans l'armoire et à sortir le costume de Jean et la robe de Marie. A cette vue, plein de souvenirs intéressants vont vous remonter à la conscience.

Reconnaissez également le rôle de chacun. S'il s'agit de clarifier une histoire, de charpenter un scénario, c'est votre conscient qui est le mieux placé. En revanche, s'il s'agit d'épaissir l'atmosphère, de créer du mystère, d'utiliser des symboles, votre inconscient sera efficace.

En pratique : apprenez à être attentif à ces petites bouffées d'inspiration qui vous traversent la tête. Ne les refoulez pas ; apprenez au contraire à collaborer avec elles en un dialogue

patient, et surtout notez-les vite (toute idée nouvelle, non notée dans les 20 secondes, disparaît).

Information

Considérez cette suite d'informations : La capitale de la France est Paris. La Terre tourne autour du Soleil. Deux et deux font quatre. De nombreux symptômes de maladie sont causés non pas par des bactéries mais par les défenses immunitaires du corps humain. Beaucoup de gens ont visité le Futuroscope de Poitiers depuis que ce Parc d'attraction a été construit. Le prix du bœuf est élevé. À Bogota en Colombie, l'université reste fermée six mois par an à cause des manifestations étudiantes. « A » est la première lettre de l'alphabet.

Toutes ces informations sont exactes, pour autant que je sache, mais elles ne sont pas toutes intéressantes. Avez-vous remarqué, alors que vous les lisiez, que votre regard est passé rapidement sur une ou deux phrases, mais qu'il s'est attardé sur une autre ? Une phrase qui vous raconte quelque chose que vous ne saviez pas est une *information*, alors qu'une autre qui ne vous apprend rien n'est que du bruit. Si votre histoire ne raconte au lecteur que des choses qu'il sait déjà, elle ne fait que du bruit. Par conséquent, évitez d'écrire des affirmations générales sur vos personnages, car si ce sont des vérités, tout le monde les connaît déjà. Les éléments particuliers qui rendent votre personnage unique, réellement différent des personnages de son genre, sont nouveaux pour le lecteur ; ce sont des informations. Pour la même raison, évitez de vous répéter si ce n'est pas nécessaire : si vous nous l'avez déjà dit une fois, nous le savons, et la deuxième fois où vous nous le direz, ce ne sera plus de l'information. (Si, par contre, un détail en apparence anodin prendra toute son importance plus tard, pour la résolution du conflit par exemple, veillez à le mentionner plus d'une fois. Sinon le lecteur n'y aura peut-être attaché aucune importance ou l'aura oublié, et alors votre fin ne fonctionnera pas.)

Si le compteur automatique dans la tête du lecteur clignote plusieurs fois par page, signifiant « Je ne savais pas cela, Je ne

savais pas cela, Je ne savais pas cela », vous garderez probablement toute son attention. Si le compteur ne clignote jamais, vous n'avez probablement pas su capter son attention au tout début.

Les détails authentiques d'un métier ou d'une occupation, d'un endroit réel aideront à densifier le contenu informationnel de votre prose (pensez cloisons et bras de grande vergue pour une histoire en pleine mer, ou encore marcottes et racines pour une histoire de pépiniériste). Vous n'avez sans doute pas beaucoup réfléchi à ce genre d'information étant donné que vous décrivez des personnes et des événements imaginaires, mais il y a de bonnes raisons de mélanger la fiction et les faits. Les informations factuelles satisfont la curiosité du lecteur, et contribuent à l'illusion que votre histoire se passe dans le monde réel. De plus, cela donne au lecteur la certitude que vous savez de quoi vous parlez. (Si rien dans votre histoire ne montre que vous avez fait des recherches alors que cette dernière en a clairement besoin, le lecteur suspectera que vous ne savez pas de quoi vous parlez).

Internet

Internet est aussi une mine d'informations pour un écrivain. Vous y trouverez tout ce que vous recherchez - et son contraire ! N'oubliez pas que ce qui s'écrit sur internet n'a jamais été validé. L'irresponsabilité y règne. Si donc vous cherchez à y faire une vérification rapide, d'un nom, ou d'une date, méfiez-vous. L'exemple type est l'orthographe des noms propres qui y est très fantaisiste. Vous ne pouvez guère vous fier qu'aux sites officiels, ceux que vous pourrez citer dans vos sources : les diverses administrations, les sites officiels de certaines personnalités, organes de presse, etc. Encore devrez-vous recouper ces informations afin de vous assurer qu'il ne s'agit pas d'un mauvais plaisant s'amusant à répandre des rumeurs.

Ce qui ne vous interdit pas d'exploiter cette mine de renseignements. Le gros avantage d'internet est que, grâce à la puissance de moteurs de recherche, la simple frappe de quelques mots clés vous fait surgir une immense bibliographie.

À vous de faire le tri. Si vous trouvez le même renseignement sur plusieurs sites, cela ne veut pas dire qu'il soit vrai, mais qu'il y a sans doute quelque chose à creuser. Vous pourrez alors fouiller les sites sûrs et, surtout, retourner à la bibliothèque ou aux archives afin de repartir sur de nouvelles pistes.

Interview

L'interview est le travail de base du journaliste-reporter : aller enquêter sur le terrain, observer soi-même, interroger les responsables et les témoins.

Gros avantage : l'information est fraîche, vous ne risquez pas de laisser passer dans votre article de l'information dépassée. Second avantage : elle est souvent plus fiable. Il ne s'agit pas de "on-dit", de rumeurs ou de suppositions. Si vous citez en ouvrant les guillemets, vous êtes couvert en cas d'erreur ou de mensonge des intéressés. Troisième avantage : cette information directe, vous met personnellement en valeur. Comme l'homme ou la femme qui a eu la chance de rencontrer une personnalité, une vedette et de lui parler pendant une heure ou deux...

Mais l'interview a les défauts de ses qualités : il est souvent insuffisant. Avant : car il faut se documenter pour poser les bonnes questions. Après, pour situer les paroles citées dans un contexte plus large, de manière à les interpréter.

3 stades de l'interview. 1. Avant a) Se documenter sur la personne, son milieu, son rôle dans l'événement, b) Obtenir son accord de principe et un rendez-vous. 2. Pendant a) Poser les questions, b) Noter et/ou enregistrer les réponses. 3. Après. Rédiger l'interview, ou l'article.

Mais le résultat produit pourra prendre des aspects différents selon la personne, le contexte et le genre d'article demandé.

Comment guider l'interview 1. Il est bon de prévoir une liste de questions avec du blanc pour noter entre elles (mais ce ne doit pas être un carcan...). 2. Commencez par vous présenter et à mettre en confiance votre interlocuteur par une

question « brise-glace » (qu'on pourra oublier par la suite, éventuellement). 3. Ne tournez pas autour du pot : posez nettement vos questions, et notez les réponses, car la pendule tourne. 4. Si vous saisissez mal : « Pourriez-vous préciser un peu plus, SVP ? » - Si vous êtes étonné, choqué : « Sur quoi vous fondez-vous pour affirmer » - Si c'est très général : « Pourriez-vous donner des exemples ? » 5. Si l'intéressé esquivé ou ne répond pas. Reposer la question un peu plus tard, mais sous un autre angle. S'il persiste, n'insistez pas. 6. A la fin : toujours remercier pour le temps consacré. Promettre d'envoyer l'article paru (s'il le demande). « C'est trop léger, votre article ! » . Votre travail, c'est décrire et expliquer.

Pour décrire, posez les questions : qui ? (fait) quoi ? où ? et quand ? et combien ?

Pour expliquer, posez les questions : qui ? pourquoi ? et comment ? . Quand un article est trop léger, c'est que 9 fois sur 10, le journaliste n'a traité qu'une ou deux questions, et a oublié les autres !

En pratique, cela se produit quand le journaliste se contente d'écouter son interlocuteur parler de son dada favori, en oubliant de le relancer périodiquement, par de nouvelles questions. Si vous ne le faites pas, il ne le fera pas, et le temps sera écoulé alors que vous n'aurez pas acquis la moitié des informations nécessaires !

Un journaliste n'est pas un « psychologue » ou un « psychanalyste », écoutant à loisir les « libres associations » de la personne interrogée. Il a le droit et le devoir de poser des questions (avec tact). Mais aussi d'obtenir des réponses. Si le client se braque, on passe à une autre, mais on continue jusqu'au bout du temps accordé.

Les 7 formes de l'interview. Ces formes sont rangées par ordre de difficulté croissante, comme un escalier à gravir, marche par marche par le journaliste débutant, en commençant par la première. 1. Le court profil d'une personnalité.

Admettons que M. Dupont vienne d'être élu maire. Pour accompagner l'article relatant sa victoire électorale, un second article (ou un encadré) se proposera de décrire son profil

personnel et/ou professionnel. Le plus souvent l'article ne sera pas rédigé sous forme de Q-R, mais sous une forme synthétique avec des paroles ou des expressions entre guillemets. 2. L'interview d'un spécialiste sur une nouveauté

La nouveauté peut être : un produit, un service, une nouvelle découverte, une percée scientifique ou technique. **Exemples** : interview du Professeur Dupuis sur une nouvelle technique de greffe de la hanche. De M. Lefort, qui vient de mettre à jour un site archéologique. De M. Carlo qui vient de lancer une nouvelle collection de couture, etc.. Le sujet peut aussi être un nouveau développement d'une vieille question (la lutte contre le cancer...). Ici, l'interview est centré sur cette nouveauté et non pas sur la personnalité de la personne interrogée. Il n'est pas nécessaire, non plus, de tout citer entre guillemets : on pourra résumer des passages entiers au style indirect. 3. Interview d'un expert sur un sujet controversé. Exemple : pour ou contre l'avortement, pour ou contre la loi Madelin, pour ou contre la limitation de vitesse en cas de pollution... Ici, au contraire, on citera le maximum entre guillemets. 4. Un témoin raconte son passé. **Exemples** : un général en retraite raconte la guerre d'Indochine ; un ancien mineur raconte la vie dans les mines avant-guerre. .. On pourra omettre la majeure partie de questions et tout raconter en 1ère personne : « Je me souviens que... » 5. « Un jour de la vie de... »

Variante du cas précédent, mais axée sur un événement marquant : Exemple : le 1^{er} jour du débarquement en Normandie, la libération de Paris par les chars de Ledere, les émeutes de mai 1968, etc. Ou encore : “comment j'ai survécu dans le désert après un accident d'avion”, ou : « Le jour où j'ai rencontré le Général de Gaulle ». « Le jour où j'ai reçu le prix Goncourt »... 6. L'interview de célébrité. Personne connue dans un domaine, pour sa vie et/ou son œuvre : politique, sociale, économique, artistique... Difficiles à obtenir, ces interviews ne peuvent être guère confiées qu'à des journalistes confirmés. 7. L'article de synthèse sur une question complexe et/ou controversée, réalisé à partir de plusieurs interviews. Sur une question difficile, chaque interview de personnalité représentera un point de vue, une partie du conflit ou de la

controverse. Souvent l'article de fond sera accompagné de sous-articles relatant ces interviews. Ou alors ces interviews seront fondus dans un gros article.

Intrigue

L'histoire qui suit sera une bonne image pour fixer la définition d'une intrigue. Un homme qui louait une chambre dans la maison d'un autre avait pour habitude d'enlever ses chaussures le soir et de les laisser tomber par terre l'une après l'autre, avec une longue pause contemplative entre chaque. Le propriétaire s'était plaint de cela de nombreuses fois. Un soir, après avoir lâché la première chaussure, l'homme se souvint des reproches du propriétaire et posa la seconde tout doucement par terre.

Vingt minutes plus tard, un cri désespéré s'éleva de la chambre du dessous : « Pour l'amour de Dieu, lâchez la deuxième chaussure ! »

D'une façon ou d'une autre toute histoire à intrigue nous pousse à attendre que l'autre chaussure tombe. Nous attendons la résolution d'un conflit, ou la solution d'une énigme, ou l'explication d'un mystère, et c'est cette attente qui nous pousse à continuer la lecture.

Une intrigue, donc, est une série d'événements imaginaires conçue pour créer une attente impatiente, soit sous la forme du désir ardent de connaître la vérité (dans un récit basé sur un conflit ou un mystère), soit sous la forme de la curiosité (quand il s'agit d'une énigme). Si vous savez créer une telle série d'événements, vous savez construire une intrigue.

Dans un récit à intrigue, la fin peut prendre la forme d'une résolution, d'une révélation, d'une décision, d'une explication ou d'une solution.

La **résolution** signifie la fin du conflit par la victoire de l'une des deux parties. La **révélation** signifie que quelque chose caché jusque-là est enfin mis à jour. Dans une histoire basée sur la **décision**, la fin repose sur le choix difficile du personnage central. L'**explication**, évidemment, fournit la fin

d'un récit basé sur un mystère, et la **solution** fournit la conclusion d'une énigme.

J

Jeunesse

Ecrire des ouvrages pour la jeunesse Le prélude à toute démarche, quand on veut écrire pour la jeunesse, sera d'apprendre à émouvoir les enfants. Mais proposons, avant tout, une série de questions dont les réponses vous feront entrer rapidement dans le vif du sujet :

- Appéciez-vous le temps passé avec des enfants ? Les aimez-vous vraiment ?
- Avez-vous un but plus noble que d'être publié ?
- Ecrire pour les enfants est-il pour vous un travail passionnant, ou avez-vous choisi ce domaine parce que vous pensez qu'il est plus facile d'écrire pour les enfants que pour les adultes ?
- Aimez-vous vraiment lire des livres écrits pour les jeunes lecteurs ? Vous arrive-t-il souvent de choisir de lire des livres écrits pour les enfants plutôt que pour les adultes ?
- Etes-vous disposé à travailler dur, non seulement sur votre écriture, mais à la recherche et à la connaissance du marché ?
 - » Etes-vous ouvert à l'exploration du large éventail de la littérature offerte aux enfants ?
- Avez-vous réfléchi au rôle que jouent les bons livres dans la vie des enfants ?

Le marché des livres pour la jeunesse. Peut-être serez-vous étonné d'apprendre que l'édition de livres pour enfants représente un gros marché. C'est pourtant vrai. En effet, si la taille du marché vous effleurait l'esprit pendant que vous réfléchissez à une idée de livre qui vous tient à cœur, votre inspiration en serait sans doute perturbée. Cependant,

connaître un peu l'évolution de ce genre littéraire vous aidera certainement à travailler vos ouvrages.

Par exemple, jusqu'à la fin des années 1960, l'édition du livre pour enfants occupait une part assez réduite du marché global de l'édition. Les maisons d'édition ne publiaient que quelques nouveautés par année et se fiaient à un petit nombre d'auteurs reconnus.

Tout cela a changé. Les publications pour enfants ont augmenté dans les années 1970, et cette croissance a transformé un charmant petit secteur du monde du livre en un marché colossal.

Le processus de croissance fut ardu. Les maisons d'édition ont fusionné, pour ne prendre que l'exemple d'un immense marché comme les Etats-Unis. Les éditeurs passaient d'un genre à l'autre, et leurs auteurs les suivaient souvent. Puis, au tournant des années 1990, pendant un temps, le chaos le plus total a régné dans le monde de l'édition des livres pour enfants.

Ensuite, la tendance s'est précisée. Bien qu'il y ait encore des mouvements d'éditeurs, des fusions et des acquisitions, l'industrie semble s'être ressaisie en ce qui concerne le marché de l'édition pour enfants. Résultat : les maisons d'édition pour la jeunesse ont appris à publier des ouvrages qui se vendent bien.

Pour les auteurs, cela signifie que les chances de se faire publier sont beaucoup plus grandes puisque, tout simplement, on produit plus de livres. Il se présente aussi des occasions plus créatives : les maisons d'édition se lancent dans de nouvelles présentations et associations de livres et de produits, et elles se risquent dans des sujets et des projets novateurs et inventifs. Les auteurs obtiennent de meilleurs contrats et un support publicitaire plus large.

Au fur et à mesure que grandissait le marché de l'édition des livres pour enfants, il a subi les mêmes influences que l'édition pour adultes. Un de ces facteurs les plus puissants est la tendance à la diversité. On constate aisément que le monde de l'édition pour la jeunesse reflète la conscience élargie de la

diversité des pays. Les maisons d'édition créent de plus en plus de livres mettant en scène des personnages issus de communautés différentes et qui mettent l'accent sur d'autres thèmes multiculturels, y compris les contes populaires.

L'impact qu'ont les tendances dans la population n'est pas aussi simple à cerner, à moins de connaître un peu la façon dont elles fonctionnent. Pour illustrer ces tendances, les démographes recourent fréquemment à l'image du cochon dans le python. Imaginez un python qui avale un cochon, ensuite la masse du cochon qui se déplace dans le corps du python. Cette saillie est très similaire aux poussées démographiques causées par la génération du baby-boom et ses enfants. Ces poussées représentent le public cible le plus vaste, et au fur et à mesure qu'elles se déplacent - ou, dans le cas d'un groupe, qu'il vieillit - le public cible pour les livres et les autres produits se modifie en conséquence. Le succès de la collection *Chair de poule*, par exemple, peut en partie s'expliquer par l'augmentation du nombre de lecteurs des classes intermédiaires dans la population au moment de la diffusion de la collection.

Des conseils de professionnels. 1. Quand vous découvrez des livres pour enfants que vous aimez ou qu'il vous plaît de lire à vos enfants, prenez note du nom de la maison d'édition. Notez vos livres favoris et les références de l'éditeur. Plus tard, vous lui enverrez sans doute l'un de vos manuscrits. 2. Passez le plus de temps possible avec votre futur public. Développez votre sens d'observation des enfants (pas les vôtres) dans diverses situations où ils vivent au naturel et à l'aise (dans les librairies, les bibliothèques, les centres commerciaux et les parcs par exemple). Notez méticuleusement vos différentes observations. 3. Organisez un lieu propice à l'écriture. Pensez à différents objets meublant ce cadre et susceptibles de vous favoriser votre inspiration. Rassemblez les outils nécessaires : stylos et crayons, ordinateur, machine à écrire, dictionnaire, dictionnaire des synonymes, etc. 4. Dans toutes les couches sociales, on trouve des gens passionnés par la littérature pour enfants. Découvrez-les et nouez des amitiés professionnelles si cela vous convient. Il peut s'agir d'écrivains, de bibliothécaires, de libraires de

livres pour enfants, d'enseignants ou de parents. 5. Lisez des livres pour enfants de toutes les catégories d'âge, depuis les livres d'images jusqu'à ceux qui sont destinés aux jeunes adultes. Explorez les titres contemporains aussi bien que les classiques favoris. Lisez des livres écrits pour des publics particuliers – comme le marché religieux - et des livres pour le grand public.

Exercices d'inspiration 1. Prenez un livre que vous avez bien apprécié durant votre enfance. Relisez-le et notez ce que vous en pensez aujourd'hui et ce que vous croyez en avoir pensé à la première lecture. **2.** A la bibliothèque du quartier, choisissez un livre écrit dans les années 1930 ou 1940 et un autre qui est écrit de nos jours. Voyez comment les deux diffèrent quant au style, aux personnages, à l'intrigue et au cadre. **3.** Réfléchissez à l'histoire de votre propre vie. Avez-vous vécu des expériences qui pourraient servir de base pour un livre ? Etes-vous au courant d'expériences qu'auraient vécues vos enfants ? Commencez à les noter pour consultation ultérieure. **4.** Jetez un coup d'œil dans le journal et trouvez un ou deux articles sur les enfants. Essayez d'imaginer les détails qui les concernent : leur vie de tous les jours, leur personnalité. Faites de même avec un article traitant d'un enfant en particulier. Notez vos réflexions : informations sur des personnages, situations ou circonstances peuvent inspirer des histoires à venir.

Journal intime

Quelle est la proportion des gens qui tiennent, dans une partie de leur vie, un journal intime ? Difficile à chiffrer, étant donné la nature même de cette forme d'écriture : intime. Quand on a une vie intérieure riche, on la sent souvent traversée par de fortes sensations, des idées saillantes mais fugaces qui nous placent, le temps de quelques secondes, dans un état de tension ou d'euphorie. Ce sont des instants qui passent et, plus jamais, ne reviennent. Ces idées peuvent porter sur tout : vie affective, professionnelle, culturelle, littéraire, etc.

On s'empare alors de son cahier, et restitue dans ses pages les impressions, vite avant qu'elles ne se volatilisent, pratiquement comme dans une écriture automatique, jusqu'à épuisement des sensations accumulées.

Mais après, et c'est le propos de ce chapitre, il ne faudra pas laisser les choses en l'état. Il faudra reprendre le texte, le retravailler, en prenant soin de le colorer au maximum à l'aide de votre style littéraire le plus pur.

L

Lecteur

Tout comme la caméra, invisible, fait partie de chaque scène d'un film, et que chaque décor dans une pièce de théâtre est fermé par un mur invisible, on considère qu'il y a en fiction un lecteur invisible présent à chaque scène. (L'auteur est présent aussi, bien sûr, ce qui signifie qu'une fiction n'a jamais moins de trois personnages.)

Tout professionnel de la fiction sait cela instinctivement, même s'il n'y a jamais réfléchi. De nombreux débutants, eux, ne le savent pas. Leurs histoires sont fermées au lecteur, car ils ne lui ont pas laissé de place pour y entrer. Un éditeur lit la première page d'une histoire écrite ainsi, se rend compte qu'il ne « peut y pénétrer », ne sait pas pourquoi, et n'a pas besoin de savoir pourquoi. Il y joint une note de refus, fourre le manuscrit dans l'enveloppe de retour, et ça en reste là.

Voyez les choses ainsi : en tant qu'auteur, vous jouez le rôle de l'hôte, et le lecteur est votre invité. Par simple politesse, vous lui ouvrez la porte et le faites entrer ; vous lui faites visiter les lieux, le présentez aux personnes présentes, lui expliquez certaines choses qui pourraient lui paraître confuses. Vous restez à ses côtés pour vous assurer qu'il voit et comprend tout ce qui se passe.

S'il n'y a pas de lecteur, si vous, l'auteur, êtes seul avec vos personnages, alors bien sûr tout cela est inutile. Vous savez qui sont les personnages et ce qu'ils font ; nul besoin d'expliquer quoi que ce soit. Mais si vous supposez qu'il n'y a pas de lecteur, vous avez raison, car personne ne lira jamais votre histoire jusqu'au bout, à l'exception peut-être des membres de votre famille, et encore...

Reprenez votre rôle d'hôte : Si vous écrivez l'histoire à la troisième personne, souvenez-vous que vous, l'auteur, êtes

aussi invisible que le lecteur. Vous ne pouvez pas vous adresser directement à lui, mais vous pouvez vous assurer qu'il obtient toutes les informations nécessaires. Imaginez, quand vous écrivez, que le lecteur vous pose sans arrêt des questions sur ce qu'il voit.

Lectures

Que devez-vous lire ? De tout. Lisez Shakespeare ou Harold Robbins ou Dostoievsky, ainsi que les étiquettes sur les bouteilles de ketchup, mais surtout lisez tout ce que vous avez envie de lire. Si vous considérez la lecture comme une corvée, ce sera une corvée. Essayez les classiques de temps en temps, mais si vous les trouvez ennuyeux ou incompréhensibles, reposez-les. Vous n'êtes peut-être pas prêt. (Songez à cet homme radin qui ne donnait à sa famille que les pommes gâtées à manger. Quand ils avaient mangé les pommes pourries, de nouvelles avaient commencé à pourrir, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'ils arrivent au fond du tonneau sans avoir mangé une seule pomme en bon état.) Il y a des livres que beaucoup estiment mais qui n'auront rien d'intéressant à vous raconter, et il y aura des livres que vous serez seul à apprécier ; et c'est très bien ainsi. Lisez des livres qui vous procurent du plaisir, que ce soit des histoires de soucoupes volantes ou de la psychologie selon Jung ou encore de la pêche en haute mer. Toutes ces histoires maintiendront votre cerveau bien irrigué, et tôt ou tard, toutes ces informations referont surface dans votre fiction.

Lisibilité

Le concept de lisibilité est d'abord intuitif et rend compte d'une expérience courante : la capacité d'un texte (et donc d'un auteur) à être lu 1) vite et sans grand effort 2) et si possible bien compris et retenu.

La lisibilité est synonyme de confort de lecture. On ne doit pas la confondre avec le niveau intellectuel ou artistique du texte. Par exemple Molière ou Voltaire sont des auteurs très

lisibles, alors que d'autres, tels que Descartes ou Proust sont bien plus difficiles (tous étant d'excellents auteurs).

Comme on verra, la lisibilité est bien moins une affaire de « contenu » que de « forme » : à contenu égal, une manière plus claire et plus simple de dire les mêmes choses. La lisibilité est une science, dans la mesure où elle se fonde sur la neuro-physiologie de l'acte de lecture. Mais écrire lisible reste un art, qui ne s'acquiert que par l'étude, l'exercice et l'auto-correction.

Evoquons ici la théorie d'un des meilleurs spécialistes et pédagogue de la lisibilité : l'américain Rudolf Flesch qui soutint en 1948 une thèse remarquée sur ce sujet, et la vulgarisa dans son manuel, *The art of plain talk*.

Le gros avantage de Flesch, c'est que ce n'est pas seulement un universitaire, mais un praticien à 5 casquettes : tout à la fois auteur, éditeur, journaliste, universitaire et professeur. Il maîtrise donc l'ensemble des phénomènes, au lieu de s'en tenir à une optique étroitement littéraire. Nous ne prétendons pas reprendre ici sa riche analyse de ses 220 pages, mais aller vite à l'essentiel utile.

Les 3 facteurs de la lisibilité. Il a résumé lui-même son livre en un tableau qui met en évidence trois facteurs principaux de la lisibilité : les phrases, les mots et le « contenu humain ». 1^{er} facteur : la brièveté des phrases (mesurées en nombre moyen de mots par phrase). 2^{ème} facteur : la simplicité des mots (mesurée en nombre d'affixes pour 100 mots). 3^{ème} facteur : l'« intérêt humain » du texte (mesuré en nombre de « références personnelles » pour 100 mots).

En combinant ces 3 facteurs, il aboutit à une échelle en 7 niveaux, allant de l'élève du primaire au niveau du doctorat. Score de lisibilité qui permet de prédire, sans se tromper, le public potentiel d'un texte avant sa publication !

Allons au fond de cette méthode.

1. Des phrases courtes. En moyenne, plus la phrase est courte, et donc simple, et plus le texte est lisible. Par « phrase », il convient de prendre le sens linguistique d'énoncé, plutôt que son sens grammatical. Il nous faut comprendre : « tout

ensemble de mot capable de produire un sens en lui-même” (même si les mots sont limités par un point virgule et non pas un vrai point).

Ainsi : « vous avez commandé ; j’ai obéi » peut être considéré comme deux phrases, chaque énoncé étant autosuffisant. Les études statistiques menées par Flesch lui ont montré que la phrase lisible s’établit à 17 mots en moyenne générale. Elle convient alors à 75 % de la population générale.

Si on écrit pour des enfants, ou des adultes du niveau certificat d’études, il faut, en moyenne, rester en dessous. Si on écrit pour des adultes cultivés, on peut monter à 24 mots. Mais, en moyenne, il ne faudrait jamais dépasser la trentaine. Et c’est toujours possible, dans la mesure où on peut recouper ses phrases trop longues, en y insérant plus de points, pour les séparer en 2 ou 3 phrases, plus courtes.

Non sans humour, Flesch dénonce les phrases trop longues chez 5 catégories de gens : + Les conteurs d’histoires qui ont peur que leur public ne les quitte, s’il s’arrêtaient de parler... + Les journalistes qui, eux aussi, allongent leur première phrase, en essayant de tout dire, pour capturer au maximum l’attention de leurs lecteurs. + Les scientifiques qui essayent de capturer leurs confrères dans les filets de leurs raisonnements. + Les juristes, qui veulent absolument tout prévoir, pour empêcher que leurs lecteurs imaginent un moyen de contourner la loi. + Certains romanciers, enfin, tels que Proust ou Joyce, qui pour des raisons psychologiques, veulent traduire en mots le “flux de conscience” de leurs personnages.

Aucun n’est véritablement à imiter ! Car si Proust fait 43 mots par phrase, Flaubert a une moyenne de 23, et Giono, à peine 13... Ce ne sont pas des « règles », mais des faits scientifiques : plus vous allongez vos phrases, plus vous perdez de lecteurs. A vous de choisir, prévient Flesch ! Aux analyses de Flesch, le Français Richaudeau a ajouté un facteur secondaire : la complexité syntaxique, avec deux facteurs majeurs : la répétition et l’enchâssement. A. La répétition ou récurrence consiste à répéter plusieurs fois la même tournure à la suite. Souvent : de... de... de... de... ; ou : que... que... que... que.... Par exemple : « Je ne suis pas sûr que ce que

vous avez dit et ce que vous avez compris n'est pas exactement ce que j'ai voulu dire » (3 fois "que" en cascade).

B. L'enchâssement consiste à intercaler une phrase complète à l'intérieur d'une première phrase : le lecteur a oublié le début quand il arrive à la fin.

Ex : « Le personnel qualifié - et par personnel qualifié il faut entendre le personnel véritablement certifié - est seul habilité à entreprendre les mesures qui s'imposent dans les circonstances décrites » (l'enchâssement est tout ce qu'il y a entre les deux tirets ». Mais dans tous les cas, ces phrases se remarquaient déjà par leur seule longueur ! En pratique, le moyen inmanquable pour pondre une phrase peu lisible, consiste à la démarrer par un sujet abstrait : l'auteur est alors porté spontanément à l'allonger pour « retomber sur terre »... Faites l'essai vous-même...

2. Des mots simples et concrets. Il existe deux types de mots : lexicaux et syntaxiques. Les premiers signifient quelque chose en eux même (table, chaise...) ; les second, rien. Ce ne sont que le ciment qui relie les briques (or, donc, le...). **A.** Les mots lexicaux se subdivisent en deux catégories : les simples et les complexes. Les simples sont des "racines" indécomposables, air, terre, soleil. Les complexes sont des mots dérivés au moyen d'affixes : préfixes ou suffixes. Comme : aér/er, a/ttéris/sage, en/soleille/ment. Ainsi, du point de vue du sens, ce dernier mot comprend 3 idées au lieu d'une seule. Il est donc plus complexe à saisir, car en même temps plus abstrait. Ainsi « dé-minéral-isation », opération abstraite, fait moins image que son équivalent plus concret : « ôter les (particules de) minéraux ». D'où le principe : de préférence, choisir des mots simples, courts et concrets qui font image, plutôt que des mots longs et abstraits, difficiles à figurer en raison de leurs affixes. **B.** D'autre part, ne pas additionner sans profit les mots syntaxiques pour en faire de lourdes locutions creuses. Utilise les 7 conjonctions simples de coordination. "Mais, ou, et, donc, or, ni, car", plutôt que leurs équivalents complexes (ou encore la subordination) : en alternative : + ou, ou bien en addition + et, de plus conséquemment + donc néanmoins + or et non pas de plus + ni pour la raison que + car etc. **C.** Ne pas remplacer, non plus, les verbes simples par de

lourdes locutions verbales « à particule » : porter à la connaissance de + informer procéder à une augmentation + augmenter suivre le processus + procéder acquérir un savoir + apprendre, etc. **D.** De préférence, utiliser des verbes actifs avec un complément d'objet direct. Ne pas dire « les molécules sont heurtées par des atomes dotées d'une énergie suffisante, qui les brisent ». Mais plutôt : « des atomes d'énergie suffisante heurtent les molécules, et les brisent ».

3. Jouer sur l'intérêt humain. De tous les spécialistes en lisibilité, Flesch est le seul à mettre l'accent sur l'intérêt humain comme facteur de lisibilité. Et il a bien raison ! Ce principe s'énonce : « L'homme s'intéresse à l'homme par priorité » (par opposition aux choses et aux idées).

C'est un principe universel. Quand dans un tableau, ou une photo, il y a un personnage, l'œil est d'abord attiré par lui. La couverture de magazine qui affiche un visage humain attire bien plus de regards que celle qui présente un site, un monument, une machine, ou autre... Les psychologues ont montré que le visage de la mère était le premier objet reconnu par l'enfant au monde (vers l'âge d'un ou deux mois). Et cette vision primordiale restera toute la vie. Les publicitaires disent : pour attirer un homme, présentez une jolie femme ; pour attirer une femme, mettez un bébé ; et pour attirer un enfant, mettez un bébé-animal(car l'animal humanisé fonctionne aussi bien). Donc : Mettez des personnages dans votre texte. Un texte sans personnage est une « nature morte » comme on dit en peinture.

Mais, dans tous les cas, il s'agit moins d'une question de « contenu » que de « forme ». Il ne s'agit pas de changer de sujet, mais de présenter le même sujet à travers un point de vue humain. Car, même dans les matières les plus arides ou austères, il y aura au moins toujours deux personnages : le lecteur et l'auteur. Dans un texte, abandonner le « il » impersonnel, pour le « je » et le « vous » est la plus simple façon d'humaniser le texte : par cette human touch (touche humaine) dont parlent les journalistes anglo-saxons.

Des exemples éclairants.

Pour transformer un texte impersonnel en texte personnel, il faut distinguer sujet grammatical et sujet réel. Il faut lire la phrase à la recherche du sujet réel caché. Puis reprendre le texte, en mettant cette personne en avant.

+ « Il a été annoncé récemment par les experts boursiers, une hausse de l'indice CAC40... »

Sujet grammatical impersonnel : il.

Sujet réel : l'expert boursier.

Réécriture : « Jacques Lafont, expert boursier, a annoncé hier, etc ».

+ Sans intérêt humain : « Il importe de développer une politique de dépistage précoce des tumeurs carcinogènes féminines ».

Avec intérêt humain : « Martine, une belle blonde de 35 ans, découvrit un jour, à sa toilette, une petite boule sous son sein gauche. Elle pensa qu'il lui serait toujours loisible d'en parler à son médecin lors de sa visite annuelle. Trois mois plus tard, on était obligé de l'amputer ».

+ Voici comment Flesch, mesure l'intérêt humain d'un texte, à partir de critères purement linguistiques :

A. Comptez tous les mots qui se rapportent à des personnes (ou des animaux) : noms, prénoms, surnoms. Si le nom comporte plusieurs mots, n'en compter qu'un seul. (Madame veuve Durand). **B.** Comptez tous les pronoms personnels ou possessifs qui se rapportent à une personne : « je, moi, mien, moi-même ; tu, toi, ton, tes, etc ». (A l'exception du « il » ou du « on » impersonnels). **C.** Comptez de plus tous les noms qui indiquent le sexe (comme "jument"), ou les relations humaines comme : « père, mère, fils, fille, oncle, neveu, ami, mari, femme, fiancé, compagnon, grand-père, parrain, etc ». **D.** Additionnez les trois, et calculez le % de "mots personnels" pour 100 mots.

La moyenne générale est de 6 %, c'est-à-dire un "mot personnel" par phrase standard de 17 mots. C'est ce qu'on trouve, de fait, dans les magazines grand public moyens. Par contraste, les magazines très grand public peuvent monter à

20 %, soit un mot personnel tous les 5 mots. Tandis que l'aride prose scientifique tombe au-dessous de 2 %. En pratique, dans les textes d'entreprise, on ne peut pas toujours citer des noms propres. En pratique - et à défaut - on citera au moins des catégories de personnes : l'ingénieur, le client, le technicien, le réparateur, etc. De même, pour vulgariser la science, on racontera l'histoire des grandes découvertes à travers la vie de leurs inventeurs : Archimède, Pasteur, Einstein, Galilée...

Le « contenu » reste identique, mais il est vu à travers un point de vue humain, ce qui change beaucoup.

L'indice global de lisibilité. Voici comment obtenir l'indice global de lisibilité à partir des 3 paramètres de Flesch : a) Prenez la longueur moyenne des phrases, et multipliez-là par 0,1338. b) Prenez le nombre d'affixes pour 100 mots, et multipliez-le par 0,0645. c) Additionnez ces 2 résultats, d) Multipliez le nombre de références personnelles pour 100 mots, par 0,0659. e) Retranchez ce chiffre de la somme des deux autres, f) Enfin retranchez 0,75. g) On obtient un indice global compris entre 0 et 7, et qui détermine 7 niveaux de lectorats.

M

Mémoire

Exercez votre mémoire. Cherchez quelque chose de votre enfance qui dans votre souvenir semblait mystérieux et important. Ne forcez rien ; si rien ne vient naturellement, cela viendra dans un jour ou deux. Quand vous tenez ce souvenir, réfléchissez-y : pourquoi a-t-il tant d'importance ?

Est-ce le moment où vous avez compris qu'un être cher pouvait se montrer cruel, ou qu'un être détesté pouvait se montrer chaleureux et généreux ? Ce souvenir est-il comme un morceau de puzzle qu'on n'arrive pas à placer, et si oui pouvez-vous le replacer maintenant ? Vous pouvez à partir de là débiter une histoire, et si c'est le cas, ce ne sera certainement pas une coquille vide.

Message

Demandez à un romancier ce qu'il a **voulu dire**, dans son roman ou ses nouvelles. Neuf fois sur dix, il vous répondra :

— « Dans ce roman, je n'ai **rien** voulu **dire**. J'ai simplement voulu **raconter** une histoire. »

Ce en quoi il a à la fois raison et... un peu tort.

— Raison, car, en effet, souvent, **avant** d'écrire, il ne se proposait pas de faire un roman à **thèse** : pour soutenir un point de vue politique, philosophique, moral, etc. Son propos n'était pas de convertir le public à une doctrine.

— Tort, car, toutefois, une fois l'œuvre écrite, elle **produit du sens** pour ceux qui la lisent. Et même si l'auteur ne prend pas clairement parti, il dévoile quand même quelque peu, entre les lignes, ses pensées profondes sur la vie.

Le récit « convoie » donc un « message », même si ce message est **crypté**, même s'il est **diffus** et complexe.

Par exemple, en lisant les nouvelles de Maupassant, nous ne pouvons qu'être frappés par son pessimisme foncier : même ses histoires comiques sont cruelles et amères. C'est ce que soulignent tous ses critiques.

C'est donc à bon droit que l'on peut parler d'un « message » d'une nouvelle ou d'un roman (et de toute œuvre d'art en général).

Le message principal. Dans un récit, l'auteur commence par poser une **situation initiale**. Puis, à la fin, l'auteur termine par une **situation finale**.

La manière la plus simple de saisir le message de l'auteur consiste à comparer ces deux situations. Et à voir s'il y a eu amélioration ou dégradation. Le public, d'ailleurs, ne s'y trompe pas et sait, du premier coup d'œil, et sans jamais avoir fait d'études littéraires, distinguer deux grands cas.

1. Les récits qui racontent une amélioration, à tonalité optimiste : les histoires qui « finissent bien ».

2. Et celles qui « finissent mal », c'est-à-dire dans lesquelles on assiste à une dégradation.

Reste cependant à analyser plus finement les **causes** de ce résultat. Causes qui dévoilent en profondeur le « message » de l'auteur, et qui trahissent sa philosophie intime face à la condition humaine et à la vie.

Mais la littérature n'est pas isolée de la vie sociale. Or cette dernière a beaucoup varié de l'Antiquité à nos jours. Et seule une approche historique de ses différentes étapes peut faire comprendre l'évolution de sa fonction.

Monologue

Nous pourrions prendre *Ulysse*, de Joyce, comme référence si nous voulions étudier toutes les complexités de cette technique sous toutes ses formes. Alors que Stephen Dedalus marche le long de la plage de Dublin à onze heures du matin,

nous pouvons suivre ses méditations. Il n'y a presque pas d'action externe dans cet épisode. Une description objective est mêlée au monologue et l'auteur n'indique pas les transitions de l'une à l'autre. Joyce utilise une méthode strictement dramatique et se dissimule de manière très subtile. Des guillemets indiqueraient la présence d'un auteur qui arrange la matière à l'intention du lecteur. Des panneaux indicateurs nous rappelleraient la présence du narrateur. Cela est déroutant au début ; nous nous demandons ce qui se passe, où nous sommes, de quoi il retourne, mais avec l'habitude, nous réalisons que c'est là un art hautement mimétique et sophistiqué.

Léopold Bloom, qui « se délectait des organes internes de bêtes et d'oiseaux », se lève pour préparer le petit déjeuner pour son épouse, Molly, qui aime se faire servir au lit. Il pense à des rognons. Il pose la bouilloire sur le feu, parle au chat dans la cuisine. Les mots en italique sont les miens, pour marquer le monologue intérieur.

Le chat me répondit en miaulant et s'enroula de nouveau étroitement autour d'un pied de la table, miaulant toujours. *Regardez comment il rôde sur ma table. Prr. Gratte-moi la tête. Prr.*

Mr Bloom observait avec curiosité et affection la forme noire élancée. *Une belle vision : la brillance de son poil lisse, la touffe blanche sous sa queue, ces yeux verts perçants. Il se pencha, les mains sur les genoux...*

Il regardait les moustaches drues briller dans la faible lueur alors que le chat prenait trois lampées en léchant doucement. *Je me demande si c'est vrai que si on les leur attache, ils ne peuvent plus chasser. Pourquoi ? Ils brillent peut-être dans le noir. Ou alors ça leur sert à se repérer dans le noir, peut-être.*

Il l'écoutait boire. *Des œufs et du jambon, non. Les œufs ne sont pas bons avec cette sécheresse. Je veux de l'eau pure et fraîche. Jeudi : pas un bon jour non plus pour des rognons de mouton de chez Buckley. Fris dans du beurre, un soupçon de poivre.*

Mieux vaut des rognons de porc de chez Dlugacz. Pendant que l'eau boue. Elle lapait plus lentement, puis lécha entièrement la casserole. Pourquoi leur langue est-elle si râpeuse ? Pour mieux laper, avec tous ces petits trous poreux. Rien à lui donner à manger ? Il jeta un œil autour de lui. Non.

Ses bottes craquant silencieusement, il monta l'escalier et s'arrêta près de la porte de la chambre. Elle aurait peut-être envie de quelque chose de bon. De fines tranches de pain avec du beurre, comme elle aime le matin.

Il dit doucement dans le hall vide :

– Je vais au coin de la rue. J'en ai pour une minute...

Sur le chemin qui le mène chez le boucher, Léopold Bloom se met à penser à une colonie sioniste en Palestine. Cela n'a aucun rapport avec le fait d'aller acheter des rognons, mais il lit depuis peu de la littérature sioniste et le soleil de Dublin lui évoque celui qui brille au-dessus du pays lointain de ses ancêtres juifs. Une grande partie du roman est construite sur de telles associations d'idées. De brefs passages descriptifs à la troisième personne se mélangent au monologue intérieur à la première personne.

Le soleil affleurait le clocher de l'église Saint George. // va faire doux, je pense. Je le sens d'autant plus avec ces vêtements noirs. Le noir conduit (ou réfracte ?) la chaleur... Quelque part à l'est : se lever aux aurores, voyager face au soleil, avoir une journée d'avance sur lui. Continuer ainsi éternellement ne jamais vieillir techniquement. Marcher le long d'une avenue, un pays étrange, arriver aux portes d'une cité, une sentinelle là, un vieux soldat aussi. Des visages enturbannés qui passent. Les échoppes sombres des marchands de tapis, un grand gaillard, Turko le terrible, assis jambes croisées à fumer une pipe en forme de serpent... Risquer de rencontrer un ou deux voleurs... Les ombres des mosquées sur les piliers :

des prêtres tenant des rouleaux... Un ciel doré. Une mère surveille ses enfants depuis le pas de la porte. Elle les rappelle dans leur langage obscur. Un haut mur : au-delà, le son nasillard de cordes que l'on pince. Nuit ciel lune, violet, couleur de la jarretière toute neuve de Molly... Probablement pas du tout pareil en fait. Le genre de truc qu'on lit : la trace du soleil. Échappée de soleil sur la page titre. Il sourit.

Dans le dernier chapitre du roman, le célèbre monologue de Molly Bloom est entièrement une description à la troisième personne dont les paragraphes et la ponctuation ont été retirés, bien qu'il y ait quelques coupures dans les vingt-cinq mille mots qui composent cette méditation écrite d'une seule traite.

...et les Espagnoles riant derrière leurs châles et leurs grands peignes et les ventes aux enchères du matin les Grecs et les Juifs et les Arabes et Dieu sait qui d'autre de toute part en Europe et Duke street et le marché aux volailles qui caquettent toutes en même temps devant Larby Sharon et les pauvres ânes qui glissent à moitié endormis et les vagues formes cachées sous des capes dormant à l'ombre sur les marches et les grandes roues de la charrette des bœufs et le château vieux de plusieurs milliers d'années et ces séduisants Maures tout de blanc vêtus avec leurs turbans et qui vous demandent de vous asseoir dans leurs petites échoppes [...] et quand je mets une rose dans mes cheveux comme les filles d'Andalousie ou dois-je en porter une rouge oui et comment il m'a embrassée près du mur et j'ai pensé aussi bien lui qu'un autre et alors je lui ai demandé du regard oui et alors il m'a demandé voudrais-je oui dire oui ma fleur des montagnes et d'abord je mis mes bras autour de lui oui et l'attira à moi pour qu'il puisse sentir ma poitrine toute parfumée oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux Oui.

Le monologue termine ainsi, sur ce Oui, quand Molly se souvient du moment où Léopold l'a demandée en mariage. C'est une femme sensuelle, une chanteuse de concert, née à

Gibraltar, et dont le manager et ancien amant, Blazes Boylan, lui a rendu de nouveau visite, portant son chapeau de paille et des vêtements voyants. Nous n'avons pas de monologue de la part de Boylan, il est présenté de l'extérieur comme un type riche et huppé, mais nous imaginons facilement la vulgarité de sa personne. Le mari de Molly sait qu'elle lui est infidèle mais il ne peut rien y faire, et Blazes Boylan le méprise pour être cocu. Molly se réveille alors que Léopold revient d'un bordel avec Stephen Dedalus, et tous deux sont soûls. Elle représente dans la structure du roman *Calypso et Pénélope*, et apparaît comme le principe de vie féminin, avec ses allusions mythologiques.

Il est douteux qu'aucun romancier puisse pousser la méthode aussi loin que l'a fait Joyce dans *Ulysse*, mais il n'a pas inventé le monologue intérieur. Le mérite en revient à Edouard Dujardin (1861-1949), dont le court roman, *Les Lauriers sont coupés*, publié la première fois en 1887, est entièrement écrit sous forme de monologue intérieur. *Les Lauriers sont coupés* fut d'abord publié en 420 exemplaires numérotés, dont vingt sur papier spécial, et très peu furent vendus. Il attira peu l'attention en France et fut vite oublié. Comme le dit tristement Dujardin dans son petit livre, « Le Monologue Intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce », l'un de ses biographes écrivant en 1923 ne mentionna même pas ce roman. Ce n'est pas un chef-d'œuvre de littérature. Mais Mallarmé, leader des poètes symbolistes, comprit « les immenses possibilités » du monologue intérieur... « Je me souviens de son expression », dit Dujardin, « *l'instant pris à la gorge* ».

Motivation

La première étape dans la construction narrative est probablement d'établir les motivations des personnages responsables de l'action. L'auteur doit savoir ce qu'ils veulent même si eux ne le savent pas. L'action doit avoir un but, et du but découle l'intrigue. Le fil de l'histoire est le fil des souhaits. Toutes les intrigues peuvent se résumer aux quatre ou cinq désirs sociologiques de base. Puisque le sujet qu'un auteur de

fiction choisit est toujours une expérience émotionnelle, il doit connaître la nature de cette émotion qui pousse le personnage à agir comme il le fait. Il doit la spécifier pour lui-même, l'affûter, en faire un sentiment unique et bien défini. La recherche du père. Que ressent une fille pour sa mère qui la rejette. La psychologie de l'homme en marge de la société. La joie de se découvrir un ami quand on s'y attend le moins. La quête de la gloire et de la célébrité. Le désir de communication. Le désir de reconnaissance, la quête d'un statut, de la simple dignité humaine, de la sécurité. L'amour romantique, le sexe.

Le but de la technique est de faire de l'histoire une expérience émotionnelle pour le lecteur aussi, et si cela échoue, l'histoire rate son objectif. L'action en fiction, comme dans la vie, est toujours motivée, et la motivation fait partie de l'émotion, ou l'émotion est la motivation. Les deux mots ont d'ailleurs une origine commune et veulent globalement dire la même chose en matière d'intrigue. Presque tout ce que nous faisons dans la vie cache un motif, que nous en soyons conscients ou pas. Le motif est la cause de l'acte.

Les émotions, comme l'instinct, sont nécessaires à notre survie. En définissant l'émotion de base que ressent un personnage, l'auteur définit sa motivation principale, ce dont une personne a le plus besoin à un moment particulier. L'élan émotionnel principal d'un personnage peut être nécessaire à sa survie, être l'expression de son désir de vivre, une question de vie ou de mort. Mais toutes aussi intenses que peuvent être les émotions, on ne peut pas toujours les définir exactement dans une histoire. Nous ne pouvons pas définir, par exemple, nos émotions inconscientes. Certaines émotions n'ont pas de nom. Nous n'avons pas de mot pour les décrire, et donc cette définition n'est pas si simple qu'elle paraît.

N

Nouvelle

Pour démarrer, adoptons une seconde définition : « La nouvelle est l'histoire de quelqu'un à qui il arrive quelque chose », en essayant de creuser chaque terme.

1. La nouvelle est d'abord une histoire

A la différence du roman, c'est un récit court, « assez court pour être lu d'une seule traite », disait Edgar Poe, qui fut l'un des pères du genre.

De fait, les Anglo-Saxons, plus précis que nous, distinguent la nouvelle courte qu'ils appellent « short story », de la nouvelle plus longue qu'ils appellent du terme italien « novella ». Alors que la première ne dépasse guère 10 ou 20 pages imprimées, la seconde peut aller jusqu'à une soixantaine ou une centaine. Par exemple, en France, *La Princesse de Cleves*, écrit sous Louis XIV par Madame de La Fayette, qui ne dépasse guère les 100 pages en édition normale, a pu être considérée tantôt comme une nouvelle, tantôt comme un roman. C'est le cas typique de la « novella », mais qui est un cas un peu à part pour ce qui nous concerne.

2. La nouvelle raconte une histoire et non pas plusieurs

A la différence du grand roman qui met en scène toute une série de personnages principaux ou secondaires, la nouvelle est centrée sur un et un seul personnage : le héros. Bien entendu, d'autres personnes peuvent graviter autour de lui, mais la focalisation doit se maintenir sur lui. Par exemple, si l'histoire raconte le triangle classique du mari, de la femme et de l'amant, la nouvelle se focalisera sur un seul personnage, au choix, mais n'accordera pas un poids égal aux trois, comme pourrait le faire le roman : concentration oblige.

3. La nouvelle raconte l'histoire de quelqu'un

C'est ce trait qui distingue la nouvelle d'autres genres courts comme le **portrait**, le **caractère** ou le **sketch**. Ces derniers genres sont **statiques** : ils décrivent l'état d'un personnage à un moment donné. A l'inverse, la nouvelle est **dynamique** : elle décrit l'**évolution** d'un personnage entre une situation de départ et une situation d'arrivée. La différence avec le roman, qui fait de même, tient à ce que la nouvelle doit montrer cette évolution beaucoup plus rapidement. Ce qui oblige l'auteur, en pratique, à situer son action à un moment de crise : à un « **tournant de la vie** » comme on dit. Alors que le romancier peut prendre son temps pour décrire, au fil des nombreux chapitres, l'évolution progressive des personnages, le nouvelliste, comme le dramaturge, devra centrer son récit sur ce moment-clé, et résumer tout le reste (ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après), en quelques lignes, ou même se borner à le suggérer.

En ceci, la nouvelle est voisine du **théâtre** et même du théâtre classique français avec sa règle des trois unités : unité de temps, unité de lieu, unité d'action. C'est ce resserrement dramatique qui donne toute sa force à la nouvelle, et qui compense en **intensité** ce que le roman peut fournir par la durée. Comme dit Edgar Poe, la nouvelle doit produire sur le lecteur « un seul et unique effet ». L'auteur de nouvelles doit sélectionner dans la richesse et la complexité de la vie, encore plus que le romancier.

4. La nouvelle raconte un événement qui affecte la vie du héros Normalement, la nouvelle s'ouvre sur la description d'une situation, heureuse ou malheureuse, qui dure depuis un certain temps et qui est résumée en quelques lignes. Et puis survient un événement qui va bouleverser cette situation et faire que le héros ne sera plus, à la fin, tout à fait comme avant. Quand on pense à ce type d'événement qui peut changer la vie, le premier réflexe est de le concevoir grave : un crime, un accident, une maladie, une rencontre avec un personnage influent et décisif, une tempête, un naufrage, etc. Et de fait, ce type d'événement grave fait l'objet de nombreuses nouvelles. Mais la spécialité de la nouvelle moderne n'est pas là : ce serait plutôt le contraire. Elle met en effet souvent en scène un événement qui, à première vue, peut paraître banal ou

insignifiant, mais qui, **subjectivement**, va avoir une conséquence décisive sur la vie du héros.

Soit, par exemple, l'histoire d'un célibataire qui a, pendant des années, passé dans les journaux des petites annonces pour trouver une compagne, sans succès... Et puis, un jour, en ouvrant son courrier, il tombe sur une lettre qui va changer sa vie, puisque, au terme de l'histoire, il va se marier. Pourquoi cette femme et non pas toutes les autres ? C'est là le sujet de la nouvelle.

Dans certains cas plus rares, c'est l'inverse qui se produira. La nouvelle expliquera pourquoi le héros a perdu sa dernière occasion de changer. Dans notre cas, la rencontre amoureuse se terminera par un drame et le héros restera célibataire à vie. Mais, là aussi, il y aura eu changement : avant il était ouvert au mariage, après, il ne l'est plus.

5. Avec le poème lyrico-dramatique, la nouvelle partage la densité et le principe d'unité totale des parties et du tout.

Alors que le charme du roman vient souvent d'épisodes accessoires qui retardent le dénouement final, la nouvelle doit aller droit au but et ne peut se permettre aucune digression, même intéressante. **Tout**, dans la nouvelle, doit concourir au but et à un seul but : le sujet, le personnage, son entourage, les décors, les descriptions, les dialogues, le scénario. Pas une phrase, pas une réplique, qui ne doive concourir à ce but, même si le lecteur ne le comprend pas tout de suite. Mais il faut, à la seconde lecture, une fois le dénouement connu, que le lecteur, comme l'auteur qui se relit, puisse trouver une justification à chaque phrase et même à chaque adjectif. C'est ce qui fait la force et, en même temps, la difficulté de la nouvelle. Le nouvelliste doit peaufiner son scénario de telle manière que chaque élément porte. Et, s'il se surprend à dévier quelque peu, il doit savoir supprimer à la relecture toute phrase qui ne va pas dans le droit fil de son propos.

Ecrire une nouvelle semble plus facile au débutant parce qu'il s'agit d'un texte court. De fait, c'est le contraire qui est vrai. Les digressions que l'on pardonne au romancier ne sont pas pardonnables au nouvelliste. Il doit écrire densément, à la manière du poète qui exprime beaucoup en peu de mots, grâce

à un choix rigoureux, non seulement de la dénotation, mais encore de la connotation de ses mots.

De fait, ce sont rarement les mêmes qui réussissent dans la nouvelle et dans le roman. Pour la même raison que les coureurs de vitesse ne sont pas également doués dans la course de fond. Les premiers, comme les nouvellistes, se donnent tout entiers dans un temps très court. Les seconds, comme les romanciers, sont plus endurants, et manifestent leurs qualités sur de plus longues distances. Ils savent se ménager, et ménager l'intérêt de leurs lecteurs par des péripéties.

6. La nouvelle se différencie du conte

S'il est vrai que, historiquement, **la nouvelle dérive du conte, autre genre bref, la nouvelle moderne s'en différencie au moins par deux traits.** Alors que le conte respecte les caractéristiques du récit **oral** (un conte, c'est une histoire à raconter), la nouvelle doit éviter les marques de l'oralité et constituer un récit **totalelement écrit**, destiné à la lecture silencieuse et rapide. Elle doit donner plus à **voir** qu'à entendre, et, par conséquent, la place des dialogues doit rester limitée.

De plus, alors que le conte est une histoire peu ancrée dans l'espace et le temps (« il était une fois dans un pays lointain... »), la nouvelle est à l'inverse un genre **réaliste** qui doit être fortement ancrée dans un lieu et une époque, si possible très proches de nous. C'est grâce à cet « effet de réel », que nous entrons vite et bien dans ce texte court. La nouvelle doit toujours passer pour une “histoire vraie” qui aurait pu arriver personnellement au lecteur. C'est pourquoi elle met souvent en scène, non pas de grands personnages, mais des gens du commun.

Une harmonie totale de tous les éléments

Il faut donc affirmer en conclusion : si on excepte la poésie lyrique, aucun genre littéraire ne demande autant de travail d'écriture que la nouvelle. Une harmonie totale doit se dégager d'un seul coup entre tous les éléments de cette écriture : le décor doit participer à l'action comme l'action au décor ; le personnage doit se révéler non seulement par ses actions, mais

encore par son décor habituel de vie, etc. Edgar Poe disait même que la première phrase de la nouvelle devait nous laisser déjà, en quelque manière, pressentir sa fin. C'est de ce « **rebouclage** » total de tous ces éléments que naissent la force et l'intérêt de la nouvelle moderne. En peu de mots, elle doit nous livrer, vite et bien, une histoire complète.

Synthèse : compenser la longueur par la profondeur
« La nouvelle doit donner en profondeur ce que le roman donne en longueur. » Telle est l'excellente formule qu'Angelo Rinaldi donne de la nouvelle (dans *l'Express* du 8 octobre 1982). Et, dans cet article, il résume l'essentiel qui en découle.

1. Elle doit se situer au cœur d'une réalité modeste, voire quotidienne (pas de grand spectacle ni de vastes horizons).

2. Son unité dramatique doit être sans faille : l'action doit gouverner la psychologie des personnages et nous la révéler.

3. Sa conclusion doit être susceptible d'interprétations multiples à plusieurs niveaux : elle doit déboucher sur le mystère de la nature humaine.

4. Elle exclut des genres comme le portrait, le reportage, la chronique, le poème en prose (façon Baudelaire). Mais en revanche, elle peut fort bien être comique comme chez Mark Twain ou Alphonse Allais, ou fantastique comme chez Poe ou Borges.

5. Il faut que le détail le plus anodin participe au mouvement de l'intrigue.

6. Son but est de montrer brièvement, pour faire réfléchir longuement.

II. Nouvelle contre conte : onze différences entre le merveilleux et le fantastique

L'analyse littéraire des chefs-d'œuvre de ces deux genres nous révèle comment les auteurs s'y sont pris pour provoquer en nous les effets du merveilleux et du fantastique. Une fois démontés ces procédés, il ne tient qu'à nous de les utiliser à notre tour.

Ces deux genres sont à la fois frères jumeaux et frères ennemis

Ils sont frères jumeaux en ce qu'ils font appel tous les deux à une part importante d'**imaginaire**. Cela par rapport aux récits réalistes. Mais cette analogie est trompeuse car, en fait, ce sont beaucoup plus des frères ennemis incompatibles entre eux.

La fonction du texte merveilleux est de nous faire pénétrer, d'un seul coup, dans un autre monde, régi par d'autres lois, et de nous y garder jusqu'à la fin. Tel est le cas, par exemple, des contes les plus classiques, ceux de Grimm ou de Perrault.

Dans tous les cas, si l'on peut dire, le texte est homogène, d'un seul tenant.

Tout autre est le fonctionnement du texte fantastique, par exemple, les nouvelles d'Edgar Poe ou de Maupassant (comme *Le Horla*). Elles fonctionnent en effet non pas sur un, mais sur deux registres : à la fois le réalisme et l'imaginaire. Et l'effet de fantastique apparaît alors comme la rupture, le passage brutal et inexpliqué d'un registre à l'autre. C'est ce qu'on peut appeler la « crise fantastique », qui vient rompre la trame du récit réaliste.

Cette opposition se développe, techniquement, sur une dizaine de différences.

O

Orthographe

C'est l'ensemble des règles régissant l'écriture des mots de la langue. Autrefois, on accordait beaucoup d'importance à cette discipline, nettement moins aujourd'hui, bien que l'occurrence de fautes d'orthographe dans une correspondance, un document professionnel ou administratif continue de choquer et de cataloguer l'auteur du texte. Mais l'on sait que chez les écrivains, même parmi les best-sellers, ils sont peu à être incollables (le moins qu'on puisse dire). Le succès des dictées de Bernard Pivot (qui ont vécu) était là pour le prouver.

Néanmoins, dans les manuscrits que vous enverrez aux éditeurs, il vaudra mieux, pour mettre toutes les chances de votre côté, qu'il y ait un minimum de fautes d'orthographe. Surtout au début de votre histoire. Car un lecteur de maison d'édition, qui essaie encore de comprendre ce que raconte le manuscrit, bute sur les "coquilles", n'a qu'une envie : abandonner. Tout en sachant, bien entendu, que fautes d'orthographe n'impliquent pas automatiquement mauvaise histoire. Mais elles sont considérées, généralement, comme un mauvais signe !

P

Personnages (Héros)

Pourquoi nous intéresserions-nous à ces gens-là ? Vous devez nous en dire assez, tout de suite, pour que : - nous soyons sûrs que vous, l'auteur, connaissez vos personnages intimement. - nous ressentions quelque chose pour eux, de la curiosité, de la sympathie, de l'antipathie, tout sauf de l'indifférence.

Dans le cas contraire, pourquoi s'embêter à lire plus loin ?

À vos débuts, vous serez probablement tenté de copier vos personnages sur les héros d'autres œuvres de fiction ou sur des gens que vous connaissez. Étant donné que les personnages les plus travaillés sont impossibles à imiter, vous vous retrouverez à copier les plus simples, et risquez de les transformer en caricatures ou stéréotypes.

Baser vos héros sur des personnes réelles comporte deux risques. Souvent, vous connaissez cette personne si bien que vous n'en direz pas assez au lecteur à son sujet : vous la voyez et l'entendez quand vous lisez ce que vous venez d'écrire, et vous supposez à tort que le lecteur en fera de même. L'autre danger est, au contraire, d'en dire trop sur cette personne (il est dentiste, il vit dans telle rue, il a trois enfants et telle race de chien, etc.) alors que ce que vous voulez retenir ce sont ses bonnes joues rouges, son optimisme et son habitude de donner des conseils sans qu'on les lui demande. La solution est de prendre ça et là des caractéristiques de plusieurs personnes et de les combiner pour créer des personnages qui ne seront la copie de personne.

Voici d'autres trucs pour vous entraîner à créer des personnages.

1. Écrivez une courte biographie de chacun d'eux : date et lieu de naissance, détails sur leurs parents, leur éducation, leurs différents jobs, et ainsi de suite. Ceci, comme tout travail d'écriture créative, devrait se faire en collaboration avec Fred. Si vous vous contentez d'inventer des détails au hasard, vous finirez probablement par penser que vous ne connaissez pas du tout votre personnage et ne souhaitez pas écrire à son sujet.

2. Écrivez une description du personnage tel que le verrait un autre personnage de l'histoire. S'il y a plusieurs personnages, vous trouverez peut-être utile et révélateur d'écrire au moins *deux* descriptions de chaque personnage, vu par les autres. Cet exercice affûtera votre propre compréhension des personnages, et vous habituera à considérer chacun d'entre eux comme une personne réelle, pas un élément de pièce de théâtre.

3. Écrivez une scène où le personnage rentre à la maison et fait ce qu'il fait habituellement à cette heure de la journée. Que fait-il en premier ? Allumer une cigarette ? Arroser les plantes ? Nourrir le perroquet ?

4. Écrivez un événement dans la vie du personnage que vous n'utiliserez pas dans l'histoire, mais qui traduit quelque chose de cette vie.

5. Inventez un personnage qui est de même type que le premier (un second adolescent perturbé par exemple), et écrivez une scène entre eux deux. Là encore c'est quelque chose que vous n'utiliserez pas dans l'histoire. La scène doit montrer les différences d'attitude, de façon de parler. .. qui existent entre eux. S'ils ont l'air si semblables que la seule chose qui les différencie c'est leur nom, recommencez encore et encore, jusqu'à ce que l'on *puisse* faire la différence. Si vous avez du mal à faire cela, c'est un indice que votre premier personnage est stéréotypé. Peut-être même que le second personnage sera meilleur que le premier ; si c'est le cas, offrez-lui le job.

Chaque fois que vous écrivez une scène du point de vue de l'un de vos personnages, imaginez-vous à l'intérieur de son esprit. Que voit-il exactement en ce moment, qu'entend-il ? Quelles autres sensations a-t-il ? A quoi pense-t-il ? Quels

souvenirs lui traversent l'esprit ? Quels gestes impulsifs réprime-t-il ? Que remarque-t-il en écoutant une autre personne parler ? Quelle est son humeur ? Est-il ravi, déprimé, que sais-je ?

Mettez-vous maintenant dans la tête du deuxième personnage le plus important de la scène. Quelles sont *ses* motivations pour agir de la sorte ? Que voit-il, que ressent-il ? Revenez au personnage central et rejouez la scène de son point de vue. Ce qu'il voit, entend et ressent peut être radicalement différent maintenant que vous en savez plus sur le second personnage.

Essayez de vous souvenir que vos personnages secondaires ont de l'importance à leurs propres yeux. Chacun est le héros de son propre drame, et chacun devrait être si réel que vous pourriez choisir de centrer l'histoire sur lui.

La meilleure source d'information concernant les raisons qu'ont les gens d'agir de telle ou telle manière, c'est vous-même. Arrivé à l'âge de seize ans (Jean Piaget, psychologue du développement affirme que c'est six ans), vous avez éprouvé toutes les émotions humaines. Votre personnage est-il égoïste ? Regardez en vous : vous y verrez de l'égoïsme. Ou du courage, ou de la méchanceté, ou de la dévotion, ou de la jalousie, tout est là, et vous pouvez l'utiliser pour créer des personnages crédibles. (Et c'est une thérapie formidable, en plus.)

Si vous connaissez une personne depuis des années, et surtout si vous vivez avec cette personne, vous ne remarquez plus les mêmes détails que vous remarqueriez si vous la rencontriez pour la première fois. C'est pour cette raison que le point de vue le plus efficace est celui du visiteur, quelqu'un pour qui les personnages et le cadre sont nouveaux. Mais il y a des manières d'informer le lecteur même quand vous utilisez le point de vue d'un personnage qui connaît très bien les autres personnages. Dans les moments d'affection, par exemple, on se rend compte à nouveau à quel point on trouve la personne belle, et dans les moments d'énervement, on remarque ses défauts comme pour la première fois.

Chaque fois que quelqu'un fait quelque chose d'inhabituel, ou que quelque chose a changé dans son apparence, nous l'observons attentivement. De tels moments nous donnent l'opportunité de décrire un personnage de manière très vivante sans que le lecteur se demande pourquoi le personnage point de vue, qui voit cette personne tous les jours, remarque tout à coup toutes ces choses.

Résistez à l'envie de stéréotyper vos personnages en fonction de leurs occupations ou de l'image qu'en donnent les médias. Le lecteur sait faire cela tout seul ; pourquoi vous paierait-il pour le faire ? Admettons que votre personnage est officier de police depuis une vingtaine d'années. Il n'est pas nécessaire qu'il soit fan de catch, buveur de bière ou Républicain. Il peut aussi bien être Marxiste et étudier la Méditation Transcendantale, faire pousser des dahlias et avoir épousé une jeune fille. Acceptez que vos personnages soient aussi complexes et intéressants que vous l'êtes et laissez-leur un peu de mou. Écoutez ce que Fred a à dire à leur sujet. Découvrez ce *qu'ils* veulent faire. Bien souvent ils amélioreront votre intrigue eux-mêmes.

Trouver un nom à vos personnages. Les noms de personnages fictifs devraient être réalistes, c'est-à-dire qu'ils devraient pouvoir être portés par des personnes réelles, dans les limites de la crédibilité et du bon goût. On doit pouvoir les distinguer aisément, ce qui signifie par exemple que deux noms ne doivent pas se ressembler ou commencer par la même lettre, et ils doivent coller aux personnages. Choisissez comment appeler tel personnage et tenez-vous à ça. Si un de vos personnages s'appelle Tim Benko, ne l'appellez pas Benko pendant deux pages puis Tim juste après.

Si vous inventez les noms au fur et à mesure et ne trouvez que des noms très courants, vous appauvrissez votre travail et perpétuez une certaine image du monde. Si les gens que vous côtoyez ont des noms qui reflètent toutes sortes d'origines ethniques, pourquoi ne donner à vos personnages que des noms bien de chez vous ?

Les annuaires téléphoniques sont une source peu intéressante quand vous êtes pressés, parce que cela prend trop

de temps de passer les lettres de l'alphabet en revue. Essayez plutôt de noter les noms qui attirent votre attention. Cette liste, commençant par différentes lettres, sera plus utile. Écrivez toujours le nom complet, pas seulement le patronyme ou le prénom, afin d'être sûr de ne pas restituer inconsciemment la partie manquante quand vous utiliserez ce nom. Les gens dont le nom apparaît dans les œuvres de fiction font parfois des procès aux auteurs.

Quand vous cherchez un nom crédible et authentique pour une personne originaire d'un pays étranger, consultez les notes bibliographiques qui suivent les articles des encyclopédies. Vous y trouverez généralement les références de livres écrits par d'obscurs érudits, alors que l'article lui-même sera rempli de noms célèbres.

Il est risqué d'utiliser les annuaires américains à cet effet, car les gens là-bas modifient souvent leur nom. Quelqu'un dont le grand-père était allemand aura peut-être un nom qu'on ne trouverait pas en Allemagne.

Trois exercices sur les personnages. 1. Écrivez une histoire sur quelque chose de pénible qui vous est arrivé, mais attribuez-le à un personnage très distinct de vous-même. Changez le sexe, l'âge, le métier de ce personnage. Adaptez l'incident à la nature de votre personnage et aux circonstances dans lesquelles il évolue. Ce faisant, vous verrez peut-être que vous devez changer tellement de choses que nul autre que vous ne saura qu'il s'agit du même événement. Vous vous débarrasserez par la même occasion de tout un tas de détails non essentiels appartenant à l'événement réel, et vous prendrez tellement de recul par rapport à cela que vous vous sentirez plus libre d'écrire sur ce sujet.

2. Si vous êtes une femme, écrivez un récit complet du point de vue d'un homme. Si vous êtes un homme, faites le contraire. Si vous faites partie de ces écrivains qui ont l'habitude d'utiliser le point de vue du sexe opposé, changez.

3. Pensez à une personne de votre passé envers qui vous n'éprouviez que colère et rancœur. Écrivez une histoire du point de vue de cette personne, traitée avec sympathie.

Ces exercices ont pour but de vous encourager à vous défaire de vos habitudes : avoir toujours un narrateur du même sexe, n'écrire que sur des événements plaisants ou sur des gens qui vous ressemblent. Si vous ne vous forcez pas à faire des choses plus difficiles, vous ne progresserez pas.

Phrase

Le premier moyen est de varier la longueur des phrases. Prenez une dizaine de vos phrases et comptez le nombre des mots. Si toutes ont la même longueur, votre style est probablement plat. Mais c'est surtout la structure de la phrase qui enrichit le style. Si vous vous contentez du traditionnel sujet - verbe - complément, votre style sera peut-être clair et dépouillé, ce qui sera sans doute utile si vous écrivez un manuel d'utilisation d'un engin quelconque, mais la lecture en sera monotone. Vous devez décorer vos phrases de quelques propositions subordonnées ou incidentes pour lui donner du relief.

Empruntons à Stendhal (*Le Rouge et le Noir*) l'exemple suivant :

Le curé de Verrières était un vieillard de quatre-vingts ans. Il devait sa santé et son caractère de fer à l'air vif de ces montagnes. Il avait le droit de visiter à toute heure la prison, l'hôpital et même le dépôt de mendicité.

Il apparaît d'évidence que si ce sont là les mots de Stendhal, ce n'est pas son style. Effectivement, Stendhal écrivait :

Il faut savoir que le curé de Verrières, vieillard de quatre-vingts ans, mais qui devait à l'air vif de ces montagnes une santé et un caractère de fer, avait le droit de visiter à toute heure la prison, l'hôpital et même le dépôt de mendicité.

Avec ses deux incises, une telle phrase ne vient pas naturellement à l'écrivain débutant et recèle de nombreux pièges. Elle paraît pourtant couler de source et il est évident qu'après avoir lu Stendhal on ne saurait l'écrire autrement.

Il ne s'agit pas ici de conseiller au novice d'allonger démesurément ses phrases. Beaucoup de lecteurs se sont noyés dans les circonvolutions de la prose de Marcel Proust et il est certain que lorsque plusieurs lignes séparent le sujet du verbe, l'exercice de style tient parfois plus de l'exploit sportif que de la littérature. Mais puisque le secret est d'éviter la monotonie, vous pouvez essayer de varier la longueur de vos phrases en faisant suivre une phrase telle que celle de l'exemple par une courte proposition (ce que ne fit pas Stendhal, sa phrase suivante étant presque aussi allongée).

Il est une exception à cette règle : l'effet dynamisant de la succession de phrases courtes. L'exemple type est le célèbre « Je suis venu. J'ai vu. J'ai vaincu ». L'effet est dans la répétition autant de la structure de la phrase, que des mots. C'est d'ailleurs là la seule exception valide à la règle de la non répétition, règle qui oblige bien des écrivains, et non des moindres, à se munir d'un dictionnaire des synonymes.

Les phrases simples et courtes sont aussi le meilleur moyen de rendre une action précipitée. La description d'une scène de bagarre ou d'une course de lévriers s'accommode mal de la langueur des détours et périphrases de la description d'une scène bucolique.

Vous devez donc essayer de varier la structure de vos phrases et pas seulement leur longueur afin d'alterner les mouvements de votre prose. Une phrase est toujours élaborée autour de la proposition principale et tout l'art de l'écrivain consiste à la développer en lui accolant les propositions secondaires. Or la place de ces propositions subordonnées n'est pas fixée. Vous pouvez les mettre au début ou à la fin, vous pouvez aussi accoler deux phrases à l'aide d'une conjonction. Le secret est d'éviter d'utiliser toujours la même structure.

Par exemple, mieux vaut éviter : « Dès que le réveil a sonné, je me suis levé. Avant d'aller dans la salle de bain, j'ai mis le café en route. Lorsque l'arôme s'en est répandu dans l'appartement, je suis passé dans la cuisine. » À éviter aussi : « Je me suis levé dès que le réveil a sonné. J'ai mis le café en route avant d'aller à la salle de bain. Je suis passé dans la

cuisine lorsque l'arôme s'en est répandu dans l'appartement ». La dernière solution n'est pas meilleure : « Le réveil a sonné et je me suis levé. J'ai mis le café en route et je suis allé dans la salle de bain. L'arôme s'en est répandu dans l'appartement et je suis passé dans la cuisine ».

Aucune de ces phrases n'est rédhibitoire en elle-même. C'est leur succession qui en rend la lecture monocorde. En revanche un panachage des trois solutions rendra de l'allant au paragraphe en variant le rythme.

L'un des meilleurs moyens d'insuffler de la vie à vos phrases est de changer l'ordre habituel des mots. Par exemple, en inversant l'ordre sujet - attribut. En remplaçant « La chair est faible » par « Faible est la chair » vous obtiendrez un effet certain. Il ne faut pourtant pas en abuser sauf à donner dans le pompeux, comme une phrase musicale engageant trop de cuivres détruit l'harmonie d'un morceau.

Point de vue (Focalisation)

Le point de vue est quelque chose de difficile pour les débutants, peut-être parce c'est une invention relativement récente qui n'est pas encore devenue une seconde nature pour nous. Pendant des milliers d'années, le seul point de vue utilisé a été celui de la personne qui raconte l'histoire. Personne ne s'était jamais avisé de prétendre pouvoir connaître ce qu'une autre personne peut penser. Le narrateur n'avait aucun scrupule à rapporter les faits et gestes des dieux et pouvait expliquer les actions des autres personnages, sous forme de louange tout comme de critique, mais le récit lui-même racontait « ce qui se passait », ce que les personnages faisaient et disaient.

Quand les livres devinrent chose courante et abordable, les conteurs comprirent qu'ils avaient perdu certaines prérogatives et en avaient acquis d'autres. Le narrateur n'était plus physiquement présent quand on racontait son histoire, et c'était regrettable car celle-ci perdait le bénéfice d'une voix talentueuse et l'accompagnement d'une harpe. Mais le côté

positif était qu'il pouvait désormais endosser n'importe quel déguisement, se mettre en avant ou se cacher, ou même devenir invisible.

Pendant longtemps, néanmoins, les récits écrits ont ressemblé aux contes oraux. Même quand les auteurs s'aventuraient à révéler, brièvement, les pensées de leurs personnages, l'histoire restait la chose du narrateur, racontée de son seul point de vue.

Afin de pouvoir écrire des histoires plus complexes, les auteurs commencèrent à utiliser des points de vue plus précis, plus limités : le point de vue **omniscient**, où le narrateur peut lire les pensées de n'importe **quel personnage** ; le point de vue quasi omniscient, où il ne peut lire les pensées que d'un personnage ; le point de vue **détaché**, quand le narrateur se retient de lire les pensées de quiconque ; et pour finir le point de vue du **personnage unique**, quand l'histoire est racontée à travers les perceptions d'un seul personnage.

Le narrateur omniscient. Le narrateur omniscient conserve le pouvoir du conteur de condenser et résumer les événements et d'évoluer librement parmi les personnages. Il peut pénétrer l'esprit du personnage central pour montrer ce que ce dernier pense et ressent. Puis il peut prendre du recul et l'observer plus objectivement et même avec amusement. Il peut s'immiscer de temps en temps dans l'esprit d'autres personnages, et nous montrer leur vrai visage et qui n'est peut-être pas celui que voit le personnage central.

Ce point de vue omniscient qui va de personnage en personnage offre une valse majestueuse qui est plaisante en soi, et nous donne une sorte de regard semi-détaché, presque le regard de Dieu. Nous entrons et sortons de l'esprit des personnages si souvent qu'il est impossible de se sentir piégé dans un seul d'entre eux, et c'est pourquoi le point de vue omniscient ne génère pas l'angoisse comme peut le faire le point de vue d'un seul ou de plusieurs personnages. (Le point de vue omniscient ne serait donc pas naturel pour une histoire à suspense où l'on veut justement entretenir l'angoisse du lecteur.) Ce point de vue est lent, serein, contemplatif. C'est en

partie pour ces raisons que la fiction de genre l'utilise rarement.

Le narrateur semi omniscient. Cette expression, qui semble être, et est effectivement, une contradiction dans les termes, décrit le point de vue du narrateur omniscient mais avec la restriction de ne pouvoir entrer dans les pensées que d'un seul personnage. (Dans *Pluie*, si l'auteur n'était entré que dans l'esprit du Docteur, on aurait eu un point de vue semi-omniscient.)

Ce point de vue est utile quand vous ne souhaitez pas cette valse entre les personnages qu'offre le point de vue omniscient, mais que vous voulez quand même avoir l'opportunité de décrire votre héros de l'intérieur et de l'extérieur. Une fois que cela est fait dans le ou les paragraphes d'ouverture, vous voudrez peut-être vous en tenir là et glisser de manière subtile vers un point de vue de personnage unique, pour y rester.

Le point de vue détaché. Les histoires écrites de ce point de vue ne nous emmènent jamais dans l'esprit d'un personnage. Le lecteur se contente de flotter, en simple observateur invisible.

Dans *L'achat d'un club de golf*, de John O'Hara, un jeune homme entre dans un bar et s'adresse au barman, puis à une jeune femme qui essaie de vendre des clubs de golf. Ce récit débute de telle manière que l'on s'attend à basculer vers le point de vue du jeune homme, mais cela n'arrive jamais. O'Hara se contente d'enregistrer ce que chacun des trois personnages dit et fait.

La différence entre ceci et le « point de vue du narrateur » dont je parlais plus tôt est qu'ici le narrateur a disparu. Le lecteur n'a pas l'impression que quelqu'un lui raconte cette histoire mais plutôt qu'il entend et voit directement ce qui se passe, comme s'il était là, invisible dans la pièce.

Ce point de vue est souvent appelé « 'œil de la caméra », mais ce terme prête à confusion. On nous dit que « l'œil de la caméra » est un point de vue qui permet au lecteur de ne voir

que ce qu'une caméra lui montrerait et de n'entendre que ce qu'un micro lui ferait entendre.

Le point de vue du personnage unique. Ce point de vue limite la liberté de l'auteur car il ne peut rapporter *que* ce que ce personnage pense, ressent, perçoit, mais il offre des avantages en compensation. Beaucoup moins diffus que les points de vue omniscient et semi-omniscient, il permet au lecteur une complète identification avec le personnage en question.

Parfois le personnage point de vue est un narrateur imaginaire qui raconte une histoire dans l'histoire. Parfois il parle directement au lecteur à la première personne. Parfois il écrit l'histoire comme si c'était un mémoire. Ces techniques compliquent souvent l'histoire sans l'améliorer beaucoup, mais peuvent être utiles quand l'auteur veut maintenir une distance entre le personnage central et le lecteur (généralement parce que ce dernier est un mystère, comme dans *Gatsby le Magnifique*, de F. Scott Fitzgerald.)

Pouvoir s'identifier au personnage central est un souhait très fort chez ceux qui lisent de la fiction commerciale. Une femme qui lit une histoire d'amour veut pouvoir s'imaginer à la place de l'héroïne et vivre ses aventures par procuration. Un homme qui lit une histoire de cow-boys veut s'imaginer fièrement juché sur sa monture. Ce genre d'identification est difficile si l'on n'a pas un tel point de vue. Les œuvres de fiction commerciales sont par conséquent presque toujours écrites ainsi alors que la fiction « sérieuse » utilise plus souvent les points de vue omniscients.

À la troisième personne, le point de vue d'un personnage peut être aussi bien objectif que subjectif. Ceci est vrai en ce qui concerne la première et la seconde personne, aussi, mais un point de vue strictement objectif à ces deux personnes est rare. Dans un mode subjectif, vous pouvez nous dire ce que le personnage pense, ressent et ce dont il se souvient, en plus de ce qu'il voit et entend, mais vous ne pouvez pas nous dire de quoi il a l'air et ce qu'il ne sait pas. Dans un mode objectif, vous pouvez dire à quoi il ressemble et ce qu'il voit et entend,

mais vous ne pouvez pas nous dire *directement* ce qu'il ressent, ce qu'il pense.

Ponctuation

Ce n'est pas un hasard si en musique, comme en écriture, le terme employé pour animer le morceau, lui donner sa cadence, est la ponctuation. C'est grâce à elle que l'écrivain indique au lecteur l'intonation qu'aurait employée le conteur. La musicalité de la voix fournit naturellement ces indications : interrogation, étonnement, découragement, etc. La parole est même dispensée des conventions grammaticales indiquant par exemple l'interrogation. On ne dit plus guère aujourd'hui : « Viendrez-vous dîner ce soir ? », mais plus souvent “ Vous venez dîner ce soir ? “, l'inflexion de la voix suffisant à marquer la question. L'écrivain, lui, ne dispose que du point d'interrogation.

Mais l'inflexion de la voix n'indique pas seulement le statut de la phrase, elle peut aussi indiquer un contenu implicite, par exemple le sarcasme sous-jacent à une interrogation (comme dans « As-tu fini ? ») Elle est en outre accompagnée d'une batterie de signaux non verbaux destinés à en renforcer le sens. Il n'est pas que les méditerranéens à parler avec leurs mains ! Tous ces gestes plus ou moins conscients qu'utilisent les interlocuteurs au cours d'une conversation sont de précieuses indications que le dialogue nu ne suffit pas à rendre. L'écrivain, lui, ne dispose que de quelques signes, ces petits gribouillis au sens arbitrairement déterminé reconnu par tous.

Il est des signes qui ne marquent pas vraiment la ponctuation mais relèvent plus de la mécanique de l'écriture que du style : trait d'union, guillemets, parenthèses. Ces dernières pourtant peuvent être avantageusement utilisées pour introduire une note d'humour, par exemple en contredisant l'assertion qui la précède : « Derrière les nuages, la lune était pleine (du moins le supposait-on)... »

Plus utiles sont les points d'interrogation et les points d'exclamation qui indiquent l'inflexion de la voix. Ils spécifient l'intonation que vous lui donneriez si vous deviez lire votre texte devant un public. Les signes de séparation que

sont le point, la virgule, le point-virgule, les deux points et le tiret, sont précieux car ils introduisent dans le rythme du discours le moyen le plus utile pour le faire varier : la pause, laquelle permet de scander le morceau.

Chaque pause crée une accentuation. Légère, la virgule relie autant qu'elle sépare ; le point virgule oppose tout en suggérant un lien. Notez que le point virgule pourrait être remplacé par une conjonction, mais le résultat est plus plat (appréciez la différence d'accentuation entre : « La virgule relie ; le point-virgule oppose » et « La virgule relie mais le point virgule oppose. ») Quant au point, il crée une plus grande distance (« La virgule relie. Le point-virgule oppose. ») En revanche, pour la fluidité, on peut préférer : « La virgule relie là où le point virgule oppose. » Importé d'Outre-Atlantique, l'usage du tiret se répand à la vitesse d'une épidémie pour remplacer la parenthèse, alors qu'il devrait être réservé aux cas exceptionnels où le texte doit manifestement marquer une pause plus abrupte, une opposition plus nette, à l'intérieur même de la phrase.

Développons : Outre qu'il sépare les phrases, le point ponctue la pensée. Il donne au lecteur l'occasion de s'arrêter sur ce que vous venez d'écrire, parce que vous avez introduit une trêve dans le flot continu de vos pensées. Si vos phrases sont très longues, vous indiquez au lecteur que vos idées s'enchaînent facilement, qu'elles coulent comme de source (voir Proust !) Sur plus de six cent pages, un auteur contemporain, Jean Clémentin (dans Quasi) s'est amusé à laisser filer sa pensée au point de ne jamais utiliser le point. Les phrases (qui n'en sont pas puisque le point n'existe pas) se succèdent sans heurts. C'est un exercice de style intéressant et qui donne au roman une fluidité destinée à rappeler le temps qui passe inexorablement sur le destin contourné des personnages en même temps qu'elle suggère la continuité du flot de la pensée, interrompu seulement par la mort. Mais le lecteur pourrait aussi bien frôler l'ennui. Imaginez une symphonie entière sans changements de rythme ! Et puisque nous sommes dans l'image de l'eau qui coule, essayez de prolonger pendant une heure ou plus le plus célèbre des mouvements de La Moldau, poème symphonique de Smetana.

Cette rivière sereine qui s'écoule entre quelques rochers en modulant ses arpèges deviendrait le plus puissant des soporifiques ! Clémentin l'a bien compris et on sent l'artifice au fait que, s'il a banni le point, il a conservé la virgule, et surtout le paragraphe, ce qui fait que le lecteur rétablit de lui-même.

Le point donc, en marquant une pause, crée l'accentuation. Mais il est en outre renforcé par la majuscule qui le suit. C'est elle qui arrête l'œil du lecteur. D'où l'utilisation parcimonieuse qui devrait en être faite en dehors des noms propres mais dont beaucoup de rédacteurs (ne les disons pas auteurs !) usent et abusent pour attirer l'œil, comme un coup de grosse caisse rappelle à l'ordre le badaud qui aurait tendance à se laisser aller à rêvasser au passage de la fanfare.

Quant aux deux points, s'ils marquent également la pause, au lieu d'inviter le lecteur à revenir sur la phrase entière comme le fait le point, ils créent l'anticipation : vous êtes prié de vous pencher en avant, vers la promesse de ce qui va suivre. Ils sont d'autant plus efficaces dans ce rôle qu'ils créent une pause dramatique. Par exemple « Ils se retrouvèrent à l'heure dite : minuit », est plus opérant que « Ils se retrouvèrent à minuit ».

Par définition à mi-chemin entre la virgule et le point, le point-virgule est comme une porte de verre qui sépare tout en suggérant la continuité. Son usage est délicat car il peut toujours être remplacé par l'un ou l'autre de ses voisins. Il est pourtant très utile pour indiquer un rapport étroit entre deux propositions, surtout dans le cas d'un rapport de cause à effet. Comme nous l'avons vu, il peut avantageusement remplacer une conjonction.

La virgule sépare deux parties d'une phrase et sert à indiquer une légère pause dans le discours. Les règles de son emploi sont fort alambiquées, mais il est devenu d'usage d'utiliser la virgule pour marquer une respiration dans la phrase, et beaucoup d'auteurs placent la virgule non pas au hasard, mais là où eux-mêmes sentent qu'il faut interrompre très passagèrement le débit du discours.

Les points de suspension indiquent l'effacement progressif ; en musique, ce sera la note tenue à la fin du morceau. Dans un dialogue, ils remplacent le « euh » d'indécision. Ils sont donc très utiles pour « mettre le ton ». À la fin d'un paragraphe, ou d'un chapitre, ils laissent penser que le temps va passer sur la scène précédente et que l'action reprendra à un autre endroit de l'intrigue. C'est donc la pause la plus prolongée des signes de ponctuation.

Prose

Il ne suffit pas à l'auteur de savoir quoi dire, il doit aussi savoir comment le dire : voilà une règle ancienne. Et si le style est l'homme lui-même, comme disait Buffon, alors beaucoup de choses dépendent de quel genre de personne est l'auteur. L'élément le plus intéressant et persuasif en prose narrative est sans doute que la personnalité de l'auteur s'y reflète, et il serait futile de discuter des autres aspects du style si nous négligeons ce facteur personnel. « Un personnage bon et moral » disait Aristote (*Rhétorique*, II-1), nous incite à croire en quelque chose sans nous soucier qu'il y ait des preuves à l'appui. Et le personnage est donc important pour le roman aussi en ce qui concerne le génie propre à l'auteur, tel qu'il est révélé au travers de son style.

La prose narrative est une prose personnelle, et tous les grands auteurs ont un style bien personnel, un langage bien à eux qui exprime une personnalité forte et unique. Théodore Dreiser n'avait pas l'oreille assez fine pour les nuances de la langue anglaise et écrivait dans un style maladroit, mais sa prose était personnelle, son langage n'appartient qu'à lui, il porte la marque d'un tempérament individuel. La plupart d'entre nous préféreraient ce langage avec tous ces défauts à un style courant, à un langage propre, dépersonnalisé et dépourvu de caractère. Quand nous lisons *Sœur Carrie* ou *Une Tragédie américaine*, nous sentons que Dreiser est déterminé à dire la cruelle vérité. Nous avons l'impression de lire de véritables histoires, telles qu'elles ont eu lieu. Son honnêteté est ce qui frappe le plus dans sa fiction. Aucun style narratif ne

mérite ce nom s'il n'est accompagné de la vérité, car rien n'est aussi persuasif que la vérité.

Un auteur doit être personnel, être lui-même, pour être original et nouveau. La suppression de la personnalité peut être nécessaire dans d'autres formes d'écriture, mais pas en fiction, et la prose narrative commence avec le caractère de l'auteur et sa propre liberté d'expression. Cette liberté est ce qu'il a de plus précieux. Et se perdre soi-même serait fatal.

L'auteur créatif s'exprime dans un langage qu'il crée lui-même, et il peut même inventer de nouveaux mots pour mieux faire passer son message, comme le fait Joyce dans *Ulysse* et *La veillée de Finnegan*. Les mots, bien sûr, acquièrent de nouveaux sens quand on les associe pour créer une émotion, quand on les combine et les arrange de manière nouvelle, et c'est ce genre de langage dont nous parlons en fiction. Dans une collection d'essais sur le style qui était probablement une anthologie de référence il y a quarante ans et est peut-être encore largement utilisée, l'éditeur dit en introduction, « Celui qui cultive son individualité est perdu. » Drôle d'affirmation. Ne pas cultiver son individualité signifie suicide littéraire pour l'auteur, et il ne peut effectivement pas supprimer son individualité même s'il essaie. Il n'écrit pas un manuel de géométrie ou de physique. L'individualité est essentielle en prose littéraire, qui est un langage frais et surprenant, et c'est ce que tout auteur créatif a finalement à offrir : lui-même, sa personnalité unique, sa propre vision du monde. On ne peut pas échapper à la personnalisation quand il s'agit d'une œuvre de fiction. Les auteurs sont des gens intensément personnels de toute façon, extrêmement conscients de leurs propres sentiments et réactifs aux sentiments des autres. Tout auteur digne de ce nom s'exprime avec sa propre voix, et sa voix est son style.

Style est un mot ambigu. Par style nous voulons simplement dire langage expressif, à ne pas confondre avec manière ou forme en général. Qu'est-ce qui rend le langage d'un auteur expressif ? Voilà la question que nous devons nous poser quand nous analysons un style littéraire. Notre approche du problème est nécessairement une approche esthétique, et en ce qui concerne la prose narrative nous répondons à cette

question en disant, plus le langage de l'auteur est mimétique, plus il est expressif. Nous revoilà donc à l'imitation.

Un style personnel est la marque de fabrique de l'auteur, en fiction comme en non-fiction. Nous reconnaissons des styles individuels très marqués sans avoir recours au nom de l'auteur, celui d'Hemingway, par exemple, ou de H.L. Mencken. Hemingway réservait sa prose impersonnelle pour les journaux, bien que dans ses histoires d'intérêt général ou articles de fond publiés sous son propre nom de plume, son langage devint assez personnel et il utilisait le dialogue et d'autres techniques de fiction pour rendre ces articles plus intéressants que de simples bulletins d'information. Ce n'était pas un reporter ordinaire et nous décelons les débuts de son célèbre style dans ses premiers articles de presse. Mais ce n'est que quand il mit ses propres sentiments et pensées dans son écriture et devint personnel, et qu'il commença à demander « Pourquoi », qu'il devint romancier.

L'auteur qui se respecte s'accorde de l'importance dans son œuvre. L'art est le Je. Développer un style personnel n'est pas un mince exploit. Cela peut prendre des années. Cela implique de lire en prenant garde au style, de lire de la poésie, d'étudier les grands maîtres, pour finalement se trouver et donner naissance à un « Je » plus riche. Les premières caractéristiques d'une prose personnelle apparaissent souvent tôt et spontanément, et l'auteur naît avec son style, celui-ci fait partie de lui. Le jeune auteur qui prend son art au sérieux n'hésitera pas à se montrer personnel, particulier, unique : pas de style sans affirmation de soi. Il laissera libre court à ses idiosyncrasies si nécessaire et aura le courage d'être lui-même et de dire la vérité. Même les journaux deviennent personnels. Les meilleurs affichent de plus en plus de styles personnels et de noms de plume dans leurs pages.

R

Recherches

Vous avez décidé d'écrire une histoire sur un thème que vous ne maîtrisez pas assez bien, l'astrophysique par exemple. Quelle quantité de recherches effectuer avant de commencer ? Vous vous attendez probablement à ce je réponde « autant que possible », mais non. Cela vous prendrait toute une vie de tout apprendre sur l'astrophysique. Au lieu de cela, essayez de trouver tout ce qui sert les objectifs de votre récit, et pas plus. Si vous ne vous imposez pas cette limite, vous risquez de vous empêtrer dans des recherches interminables et de ne jamais écrire votre histoire. Ou alors, si vous l'écrivez, vous serez terriblement tenté d'y fourrer toutes ces informations, et cela alourdira votre histoire comme la grenouille et la chevrotine dans l'histoire de Mark Twain.

Les recherches en bibliothèque sont indispensables, mais ne remplacent pas la réflexion, et ont leurs limites. Plus souvent qu'on ne souhaite, la seule information que l'on veut n'est pas dans les livres. Alors il faut chercher un expert, mais faites vos propres recherches d'abord, afin de pouvoir poser les bonnes questions. Un auteur cherchait à savoir, par exemple, combien de temps un bébé baleine met à naître. Il lut des livres sur les baleines et apprit beaucoup de choses intéressantes, mais pas cela. Elle alla alors voir un expert des baleines, et non seulement il lui donna la réponse (vingt minutes), mais lui parla des baleines pendant trois heures d'affilée.

Si vous obtenez vos informations de manière orale, et si elles sont un tant soit peu techniques, assurez-vous de savoir orthographier les mots. N'imitiez pas cet autre auteur qui, par téléphone, interrogea un médecin sur un problème de neurochirurgie et finit par écrire « innovation » au lieu d'« innervation » !

Récit

Mécanisme d'un récit. Chaque histoire est une machine conçue pour provoquer une série organisée de réponses chez le lecteur. Quand l'auteur est maladroit, le mécanisme se voit, et l'on s'exclame, déçu, « Que c'est mécanique ! ». Dans une bonne histoire, il est caché, et nous n'en sommes pas conscients, mais il est présent tout de même, et chacune de ses parties a sa fonction. L'ouverture, par exemple, éveille la curiosité et l'intérêt du lecteur. La section qui suit l'entraîne dans les émotions et la personnalité des personnages présente un problème à résoudre ou un mystère sur lequel enquêter, etc. La section suivante fait grandir les attentes du lecteur jusqu'à leur paroxysme puis les satisfait en révélant la solution du problème ou l'explication du mystère.

Ce sont là les parties principales du mécanisme, mais il y en a d'autres qui sont aussi essentielles. À tout moment, par exemple, quand un personnage agit de manière inhabituelle, nous devons trouver quelque chose qui montre que son action est plausible.

Dans un récit écrit un jour par un auteur en herbe, un campagnard emmène son jeune fils à la ville pour la première fois. Le père est déterminé à empêcher son fils d'être corrompu par la ville pécheresse. Un acheteur qui fait affaire avec son père propose d'héberger le garçon quelques semaines pour lui apprendre les ficelles du métier. Quand le père refuse, l'acheteur s'énervé et ils se disputent. Le garçon dit qu'il veut rester ; le père finit par accepter mais avec réticence.

J'ai dit à l'auteur qu'il manquait quelque chose. L'acheteur devrait être un parent, pas seulement une relation de travail ; comment expliquer sinon son insistance à garder le jeune garçon alors qu'il vient juste de le rencontrer ? Et pourquoi le père finit-il par accepter ? Sans ce morceau, l'histoire échoue, tout comme un mécanisme dans lequel il manquerait un engrenage.

Résumé

La faiblesse du résumé peut se transformer en avantage. On peut, grâce à lui, réaliser de belles économies, et il est plus souple d'utilisation que la scène. Il donne profondeur, corps, éclat, variété, liberté de mouvement à l'histoire, et en ressort le sens profond, la philosophie. Le résumé peut être narratif, descriptif, d'exposition, ou les trois à la fois. Nous remarquons plus tôt que le résumé crée une distance, qu'il représente un plan d'ensemble. Ce dernier est tout aussi nécessaire que le gros plan. Imaginez un film rempli de gros plans. Le contrôle de la distance signifie, entre autres choses, le contrôle de l'intensité, de l'attention du lecteur, et cela peut se faire grâce au résumé. L'auteur change la position de sa caméra pour obtenir certains effets.

Dans la scène, nous sommes parfois trop près de l'action pour la comprendre. Le résumé offre de la perspective. En tant que lecteurs ou auteurs, nous voyons mieux la scène en nous reculant un peu, tout comme le peintre fait un pas en arrière pour juger de ce qu'il fait sur sa toile, et le spectateur de la toile achevée ajuste lui aussi la distance pour mieux l'observer. Ensuite, par les connexions qu'il fournit entre les incidents, le résumé est une aide pour mieux comprendre l'histoire. Le résumé permet de passer du particulier, la scène, au général.

Puisque le résumé encourage une attitude plus détachée de spectateur, il peut être utilisé pour soulager les nerfs du lecteur mis à rude épreuve lors des scènes. Quand une scène suscite trop d'angoisse, le résumé la soulage. La tension émotionnelle du lecteur baisse quand il arrive au résumé, et avec le recul, il n'est plus si intimement impliqué dans les événements et peut souffler quelque temps, jusqu'à la prochaine scène.

Certains sujets, certains événements ne devraient pas être rendus avec trop de vivacité. Les Grecs, qui appréciaient particulièrement les drames sanglants et les horribles meurtres familiaux, prenaient la précaution de les faire se commettre dans les coulisses. Horace conseillait d'éviter de représenter sur scène ce qui pouvait se produire en dehors. « Ne laissez pas Médée assassiner son fils devant les gens. » Les auteurs de tragédie grecs recherchaient les sujets où l'amour se transforme en haine meurtrière, où les amis deviennent ennemis, où un homme tue son propre frère, un fils son propre

père ou sa propre mère, et, comme Aristote le dit dans *La Poétique*, de telles situations suscitent peur et pitié chez le spectateur, et il appelle cela le plaisir tragique. Il vaut mieux narrer de tels événements éprouvants pour les nerfs que les jouer devant les yeux du lecteur. Certaines choses valent mieux dites que montrées. Une identification trop forte avec un personnage, une situation peut susciter tant d'anxiété chez le lecteur que l'histoire le met, dès la moitié, dans un tel état de fatigue nerveuse, qu'il ne peut la finir. Il y a aussi ceux qui répugnent à un contact intime avec les autres, même s'il s'agit de personnages de fiction, qui ne veulent pas toucher ou être touchés, et le résumé leur permet de lire en portant des gants. Certaines histoires ne devraient pas comporter trop de détails spécifiques.

Révision

Quand vous avez écrit la dernière page, vous vous sentirez peut-être vidé, et serez probablement trop impliqué dans l'histoire pour être capable de la critiquer. Laissez-la de côté un jour ou une semaine, ressortez-la et essayez de vous dire qu'elle a été écrite par quelqu'un d'autre.

Cette histoire a-t-elle du sens ? En a-t-elle pour vous ? Si elle n'en a pas, vous devrez décider si vous l'abandonnez ou si vous la réécrivez complètement.

La structure tient-elle la route ? Y a-t-il des pièces manquantes ? Des parties inutiles ? Regardez avec attention le tout début, surtout la première phrase. Est-elle compréhensible ? Apporte-t-elle des informations ? Avez-vous répondu aux quatre questions : qui, où, quoi et quand ? Connaissez-vous la réponse à la cinquième question, pourquoi ? Et votre début est-il en adéquation avec cette réponse ? Si ce n'est pas le cas, réécrivez. Et votre fin, est-elle une vraie fin et pas simplement un fondu au noir ? Si vous avez laissé votre histoire sans fin car vous n'en trouviez pas, réfléchissez encore. (Qu'avez-vous laissé de côté dans la première partie qui rendrait possible telle ou telle fin ?)

Les personnages sont-ils crédibles et tiennent-ils la route ? Avez-vous utilisé le meilleur point de vue, la meilleure

personne, le meilleur temps pour votre histoire ? Là encore, si la réponse est non, vous devez soit abandonner soit réécrire cette histoire.

Maintenant, en supposant que vous avez franchi tous ces obstacles avec succès, regardez la surface de votre histoire et assurez-vous que chaque mot et expression justifie son utilisation. Si, comme de nombreux auteurs, vous avez du mal à vous concentrer sur une seule phrase ou un seul mot, utilisez deux morceaux de papier coupés en « L » afin de cacher ce qu'il y a autour de la phrase en question. Si une phrase vous semble maladroite, réarrangez-la ; ce faisant, vous la raccourcirez et la clarifierez peut-être.

Cherchez d'éventuels changements involontaires de point de vue et corrigez-les. Lisez vos dialogues à voix haute. Sonnent-ils naturels, fluides ? Peut-on différencier le dialogue de la narration par les sons et le rythme ? Si ce n'est pas le cas, réécrivez.

Repérez les clichés. Corrigez vos erreurs d'orthographe, de grammaire, de syntaxe. Si le manuscrit comporte à présent beaucoup de corrections, retapez-le et relisez-le attentivement. Recommencez jusqu'à ne plus supporter la vue.

Romans

Qu'est-ce qu'un roman ? Il se définit comme une « œuvre en prose, d'une certaine ampleur, parfois divisée en chapitres, qui suscite l'intérêt du lecteur par ses descriptions narratives de choses réelles ou fictives (intrigues, événements, portraits psychologiques, analyse de sentiments, peinture de mœurs, etc.) mettant en scène plusieurs personnages évoluant autour d'un personnage principal... » (Dictionnaire encyclopédique de la langue française).

Quels sont les types de romans ? Le genre romanesque foisonne en sous-genres : romans courts, sagas racontant plusieurs générations de personnes, fresques retraçant des guerres, romans historiques, biographiques, autobiographiques, de science fiction, d'aventure, etc.

Certains spécialistes ont simplifié ce classement en ne distinguant que deux types de romans : les romans verticaux et les romans horizontaux. Dans le premier groupe ils comptent les romans dont l'action, simple, rapide, dramatique, assez dépouillée, tourne autour d'un personnage central. *L'étranger* de Camus répond parfaitement à cette description. Les romans horizontaux, au contraire, ont une structure plus étendue dans le temps. Les protagonistes (il peut y en avoir plusieurs) ne sont pas toujours placés dans une situation dramatique qui conduit immédiatement vers la conclusion finale. Dans cette catégorie, on peut citer *A l'est d'Eden* de John Steinbeck.

L'étranger est placé dans une situation qui évolue inexorablement et implacablement vers l'inévitable conclusion finale. Il a commis un meurtre et, de façon absurde, sera exécuté pour des raisons quasiment extérieures à son geste. Autre curieuse situation : sa mère meurt et à ses obsèques, il ne verse pas une larme.

Dans *A l'est d'Eden*, Steinbeck, comme il le cite lui-même dans le livre, voulait dire le maximum possible sur la Californie : « *Il y a tant à dire sur l'Ouest à cette époque que l'on ne sait par où commencer. Une chose en amène des centaines d'autres. Le tout est de déterminer celle que l'on racontera la première.* » Effectivement, à travers plusieurs générations de deux familles (Trask et Hamilton), il présente un tableau social, économique, religieux et même culturel avec une telle sensibilité et une telle chaleur que le prix Nobel de littérature viendra couronner cette brillante œuvre.

Les romans historiques se prêtent aisément à cette structure de livre, étant donné que, par nature, une histoire non seulement s'étendra dans le temps, mais aussi mettra en jeu plusieurs personnages (guerres, colonisation de territoires et de continents, etc.). Les grands maîtres contemporains du genre, en France, sont incontestablement Alain Decaux et Maurice Druon (il y en a bien d'autres).

Le roman biographique et autobiographique seront également ainsi conçus ou non selon la portée dans le temps et l'environnement que l'auteur souhaite leur donner. Si le livre couvre seulement quelques semaines ou quelques mois de la

vie du personnage, il pourra bien s'écrire suivant la structure verticale de *L'étranger*.

La science fiction, qui tient une place de plus en plus importante dans les romans de fiction, est le genre par excellence pouvant être aussi bien représenté dans la forme horizontale que dans la forme verticale (bien que le suspense et l'aventure se prêtent mieux au genre rapide).

Quelles sont les sources d'inspiration pour écrire un roman ? Journaux, magazines, télévision, bref, tout support de communication, peuvent constituer, pour un auteur attentif et opportuniste, d'excellentes sources de matières brutes pour ses romans. A partir d'un même fait divers, il est possible de concevoir quantité d'histoires différentes. Tout est fonction du regard et du jugement portés sur les choses vues, entendues ou lues. Un grand nombre d'écrivains puisent, sinon la matière principale de leurs livres, du moins leurs ingrédients, dans les faits divers. Qui ne connaît pas les romans policiers de Simenon (ou vu à la télévision des séries tirées) dans lesquels le commissaire Maigret se trouve confronté à des situations qui semblent si vraies qu'on a l'impression de lire un reportage, et ceux de Columbo, qui sont véritable école de l'art romanesque (nous lui avons d'ailleurs consacré une étude en deux parties dans *Ecrire Magazine* numéros 88 et 89) ?

Structure d'un roman. Très importante, dans un roman, est sa structure. On pourrait la comparer à l'itinéraire qu'emprunte un voyageur pour parvenir à une destination. Itinéraire qui peut être banal, long, mouvementé, compliqué, agréable, escarpé, droit... Déjà, pour en établir un synopsis (certains éditeurs préfèrent entrer dans un manuscrit par un court résumé fait chapitre par chapitre), vous aurez à indiquer la manière dont vous avez construit votre histoire.

Qu'entend-on par "structure d'un roman" ? Prenons un exemple. Dans *Sur la même ligne d'horizon*, de la Chinoise Zhang Xin Xin (Actes Sud), l'auteur utilise à merveille la technique consistant à traiter, dans chaque chapitre, soit le point de vue de l'un des protagonistes (deux époux), soit un échange entre eux qui alimentera, en fait, leur attitude que le lecteur découvrira ultérieurement. De cette manière, celui-ci a

l'impression déjouer le rôle d'un juge qui, depuis une coulisse, observe le couple qui se déchire dans un conflit conjugal, et qui écoute tour à tour les plaintes formulées par chacun des conjoints. Dans *Autant en emporte le vent*, célèbre roman de M. Mitchell que nous sommes nombreux à avoir lu et qui a fait un saut dans le temps avec une suite écrite par Barbara Ripley, l'auteur revient toujours sur ses deux personnages principaux. On constatera, en passant, que de ce point de vue, son héritière littéraire ne respecte pas fidèlement la structure du livre original, étant donné le nombre de nouveaux personnages qu'elle introduit, et le rôle joué par ceux-ci aussi bien dans la suite de l'histoire que dans la conclusion finale.

Qui ne connaît pas au moins un roman dans lequel l'auteur, au lieu de construire son histoire selon une structure linéaire, utilise des *flash-backs* ? Les catalogues littéraires abondent de tels ouvrages. L'originalité de chaque auteur, en définitive, sera sa façon de conduire son lecteur à faire des sauts dans le passé. Certains écrivains sont passés maîtres dans cet art. Ils vous promènent dans le temps avec souplesse, sans aucune secousse, vous donnant l'impression de voyager à travers les années dans un fauteuil si douillet que le temps semble s'être arrêté.

Organisation d'un roman en chapitres. Nous sommes tous habitués à la présentation des romans en chapitres. Ce qui par contre est très variable, c'est la longueur de ceux-ci. Elle varie beaucoup d'un ouvrage à l'autre, et même souvent à l'intérieur d'un même livre. Le nombre moyen de pages par chapitre est une donnée non négligeable, surtout pour les premiers intéressés : les lecteurs. Qui n'a pas déjà lu un roman servi en un bloc, sans têtes de chapitre, et même sans chapitre, et dont les différentes unités sont séparées par une simple ligne blanche ? Cette négligence de la forme du livre, pour ne pas décourager le consommateur, se doit bien sûr d'être compensée par la forme.

Pour s'accrocher à une histoire qui s'accumule encore sur les pages de droite et qu'on va lire sans aucune occasion de reprendre son souffle, sur cent cinquante à deux cents pages sinon plus, il faut vraiment que l'histoire soit palpitante et que la voix de l'auteur soit persuasive. Généralement, les chapitres

d'un roman sont des petites histoires locales dans l'histoire, qui sont susceptibles d'une certaine manière, de se suffire à elles-mêmes, autrement dit des petites nouvelles prises dans un contexte précis, qu'on pourrait bien comparer aux pans de paysages que vous observez de temps en temps pendant un voyage à travers une région. Tandis qu'un roman présenté en un seul bloc, dans le même ordre d'idée, se présente comme une traversée rapide avec, pour préoccupation majeure, le but ultime du voyage.

Mais peut-être est-il malgré tout possible, en abandonnant l'idée de structurer son roman en chapitres, de ne pas imposer une lecture fastidieuse. Il faudrait alors absolument, dans ce cas-là, que le fond vienne compenser valablement la forme. Il va sans dire que la qualité d'un livre est une adéquation entre ces deux critères. Sans plus nous étendre sur cet aspect, concluons en disant que l'essentiel pour l'auteur est d'en avoir conscience, et de faire un choix en tenant compte du public visé (il serait impensable de concevoir, pour un public jeune, un roman non organisé en chapitres !)

Comment romancer son histoire ? Réussir un roman ne consiste pas nécessairement à rédiger son histoire du début jusqu'à la fin, en veillant seulement à n'en rien oublier. C'est plutôt avoir assez de sensibilité pour trier les faits susceptibles d'intéresser le plus grand nombre. Le problème, quand on commence dans ce genre, est qu'on ne cherche qu'à transposer les choses par écrit aussi fidèlement que possible avec, comme défaut très connu, une forte consommation de clichés.

Vous pourriez baser votre roman sur des gens connus et des événements vécus de telle sorte que, si ces gens vous lisaient, ils seraient émerveillés par l'acuité de votre regard et vos capacités dans l'art d'amplifier, plutôt de magnifier et de faire revivre ce que vous savez. Il y a quelque temps, une lectrice de notre magazine, une habitante de Montgeron, dans l'Essonne, nous envoyait une lettre accompagnée d'un petit texte intitulé "*La puissance du passé*". L'imprimé, conçu sous forme de fiche, résumait de façon très dense un déchirement occasionné par la vente de la maison familiale de son enfance. Notre correspondante, dans sa lettre, ne disait pas si elle écrivait ou allait écrire un livre sur cette histoire personnelle. Mais cela

nous a rappelé les dessous d'un autre livre, "*Les eaux rouges*", publié chez Christian Bourgois. Jeanne Cressanges, l'auteur, révélait à l'un de nos collaborateurs, lors d'une interview, comment elle s'était inspiré, dans la deuxième partie de son livre, d'un château lorrain. Le château, tout comme cette maison d'enfance, avait été vendu mais, contrairement à ce qui s'était passé pour la maison, avait été racheté par les descendants des anciens propriétaires.

Jeanne Cressanges avait donc su construire son roman au cœur de la Lorraine, à partir de cette histoire vraie et en utilisant astucieusement ses talents de romancière. En écoutant son résumé, nous avons eu envie de lire son livre. Pour en revenir à la lectrice de Montgeron, la blessure causée par la vente de la maison familiale nous a semblé assez profonde pour pouvoir véritablement susciter et alimenter un livre.

Car dans le fond, l'un des moteurs les plus puissants dans la conduite d'un ouvrage (cela va sans dire) est la motivation de l'auteur et la place que le sujet tient dans ses préoccupations mais aussi sa récurrence dans sa tête. Et si le thème ne vous interpelle pas assez, s'il n'y a pas comme une histoire d'amour entre vous, si vous ne ressentez pas une sorte d'affection envers lui, mieux vaudrait honnêtement y renoncer (pas à l'écriture !) en attendant qu'un autre sujet vienne vous habiter.

Atmosphère d'un roman. Un bon exemple d'introduction à cette étude est le livre de Bernanos, *Sous le Soleil de Satan*, tout comme l'ensemble de son œuvre. L'atmosphère en est âpre, tendue, inquiétante. On a, en permanence, l'impression qu'un orage se prépare ou qu'un prophète, du haut d'une montagne, parle à un public imaginaire. Le ton convient parfaitement au type (mystique) de roman.

Ecrivez-vous un roman ayant comme héros un homme politique ? Vous ne pourrez guère éviter d'installer, autour de l'intrigue, un fond spécifiquement politique en suscitant chez votre lecteur des impressions qui le plongent totalement dans cet univers. Un roman d'amour ? Vous trouverez les idées et les mots adéquats pour créer une atmosphère intimiste.

Ne pas se préoccuper de l'atmosphère d'une histoire, c'est comme si, vous construisant une maison, vous vous contentiez

d'en élever les murs et, au diable jardin, cour... Ce serait bien une maison, qui vous protégera bien des intempéries, dans laquelle vous coulerez sans doute des jours heureux, mais tout de même !

Stephen King, dans *La part des ténèbres*, excelle dans la construction d'une atmosphère angoissante poussée aux limites du supportable. Qui mettra fin à une série de crimes absurdes ? L'agent public auquel a été confié le dossier de l'affaire ? Aucun policier au monde ne viendra résoudre l'énigme (et c'est là la grande originalité de l'auteur) qui se trouve sous la plume d'un écrivain. Excellente alliance entre le polar et l'univers de la création littéraire qui comblera à la fois les publics des deux centres d'intérêt.

Un auteur pourrait adopter l'atmosphère comme menu principal de son ouvrage, et la travailler avec le maximum de soin pour en faire quelque chose d'inoubliable. Qu'est-ce qui, dans *Délivrance* de James Dickey (histoire portée à l'écran, traduite en français par Flammarion), vous saisit si fermement et ne vous lache que plus tard, bien plus tard après que vous ayez refermé le livre ? Quoi, sinon son atmosphère ? Ouvert au hasard, nous tombons page 94, et lisons :

« La rivière était froide ; on eût dit qu'elle charriait encore de la neige et des glaçons. Mais c'était une eau merveilleusement limpide et vivante ; elle se brisait autour de vous comme du verre et se ressoudait intacte. Je nageais un peu dans le sens du courant ; j'aurais volontiers renoncé à tout effort humain - j'étais las de tous les efforts, surtout des miens - et continuer à descendre mort ou vif au fil de l'eau. Mais je repartis quand même dans l'autre sens. Je disputai âprement une quarantaine de mètres à la subtile violence de l'eau, à l'appel incessant de l'aval, et repris pied près de Lewis ; l'eau lui montait jusqu'à la

*taille, elle clapotait et se froissait
contre son ventre. »*

Sautant encore quelques pages, nous tombons sur la 128 :

*« Mais le bruit changeait. Il devenait
plus grave, plus volumineux, plus
frénétique et plus péremptoire. C'était le
même et c'était un autre : il était encore
plus nourri que les échos répercutés par
les falaises, avec leurs harmoniques de
graves et d'aigus. On eût dit une basse
fondamentale où l'on aurait retrouvé
tous les sons entendus sur la rivière
depuis le début du voyage. Dieu de
Dieu, me dis-je, je sais. Si c'est une
chute, nous sommes fichus. »*

*Puis, page suivante :
« L'eau nous précipitait sans merci. Il
y eut un bref répit entre deux rapides,
mais nous allions trop vite pour pouvoir
quitter le milieu de la rivière avant les
rochers suivants. Je ne voulais pas
m'exposer à mettre le canoë en travers
et être ensuite aspiré dans les
rochers... »*

Pour construire une telle atmosphère, l'auteur dispose d'images (*"la rivière se brisait autour de nous comme du verre et se ressoudait intacte"*), de symbolismes (*"le bruit devenait plus volumineux, plus frénétique, plus péremptoire"*), de mots judicieusement choisis (*la rivière **charriait**... L'eau **se brisait**... **Subtile** violence de l'eau... **Appel** incessant de l'aval... L'eau **se froissait** contre son ventre...*).

Le ton, l'atmosphère résultent de la combinaison de tous ces éléments. Un bon artiste de la plume, sachant bien les manier, sait créer cette magie qui, nous tenant jusqu'à la fin de son ouvrage, nous met en attente de son prochain sans doute encore non commencé.

S

Scène

Il y a deux façons d'écrire une histoire : la scène et le résumé. La scène constitue la méthode théâtrale et le résumé la méthode narrative. La fiction est une narration théâtrale, jamais entièrement scène ni entièrement résumé. Si c'était entièrement une scène, on aurait une pièce de théâtre, si c'était entièrement un résumé, on aurait un synopsis plutôt qu'un récit.

La scène est un acte spécifique, événement isolé qui se produit à tel moment, à tel endroit et dure jusqu'au prochain changement de lieu ou de temps. C'est un événement que des personnages vivent, un épisode ou une situation isolé(e), vivant(e) et immédiat(e). La scène est l'élément théâtral de la fiction, et représente une action présente et continue tout le temps qu'elle dure. La scène reproduit le mouvement de la vie, et la vie est action, mouvement. En tant qu'image en mouvement, la scène est une imitation plus fidèle de ce qui se passe dans la vie que ne le serait un résumé. Ce n'est pas la vision de l'événement qu'en a le narrateur, mais l'expérience elle-même qui se dévoile sous les yeux du lecteur, avec des acteurs pris sur le vif.

La qualité picturale d'une histoire et l'impact qu'elle a dépendent en partie des scènes, et la participation du lecteur à l'histoire est bien plus grande au moment des scènes. Voir est plus convaincant. Voir l'action rend l'histoire réaliste. Le lecteur peut partager plus volontiers une expérience émotionnelle. Nous vivons notre vie par scènes. La vie elle-même est théâtrale par nature.

Ernest Hemingway, dans *Le soleil se lève aussi*, présente Robert Cohn par un résumé de quelques paragraphes, suivis d'une scène, un incident particulier qui se produit la nuit après

que Jake Barnes, le narrateur, eut dîné avec Cohn et sa petite amie Frances. Ils se rendent plus tard au Café de Versailles, où il se rend compte pour la première fois de l'attitude de la jeune femme envers Cohn.

Robert Cohn appartenait, de par son père, à l'une des plus riches familles juives de New York, et, de par sa mère, à l'une des plus anciennes. A l'école militaire où il se préparait pour Princeton, et jouait un très bon arrière dans l'équipe de football, personne ne lui avait fait sentir de préjugés raciaux. Personne ne lui avait fait sentir qu'il était juif, et donc différent des autres, jusqu'à ce qu'il arrive à Princeton. C'était un gentil garçon, amical et très timide, et cela le rendait amer. Il se lança dans la boxe et sortit de Princeton en souffrant d'une gaucherie pénible et d'un nez cassé, et se maria avec la première fille qui se montra gentille avec lui. Il resta marié cinq ans, eut trois enfants, perdit la quasi-totalité des cinquante mille dollars que son père lui avait laissés, le reste de la propriété étant allé à sa mère, et souffrit beaucoup d'une union malheureuse avec une épouse riche ; et alors qu'il s'était justement décidé à quitter sa femme, elle le quitta pour un peintre de miniatures...

Nous prîmes plusieurs fines après le café, et je déclarai devoir partir. Cohn avait suggéré que nous partions tous les deux un week-end. Il voulait quitter la ville et faire une longue balade. Je suggérai que nous prenions l'avion pour Strasbourg et gravissions le Saint Odile, ou que nous allions ailleurs en Alsace.

– Je connais une fille à Strasbourg qui peut nous faire visiter la ville, dis-je.

Quelqu'un me donna un coup de pied sous la table. Je pensai que c'était un incident et poursuivis :

– Elle y habite depuis deux ans et sait tout ce qu’il y a à savoir sur la ville. C’est une fille super.

Je sentis un nouveau coup de pied sous la table, levai les yeux et vis Frances, l’amie de Robert, le menton relevé et le visage durci.

– Oh, allez, dis-je, pourquoi aller à Strasbourg ? Nous pourrions aller à Bruges ou dans les Ardennes.

Cohn eut l’air soulagé. Je ne sentis pas de nouveau coup de pied. Je leur souhaitai bonne nuit et partis. Cohn dit qu’il voulait acheter un journal et m’accompagnerait jusqu’au coin de la rue.

– Pour l’amour de Dieu, dit-il, pourquoi tu as parlé de cette fille à Strasbourg ? Tu ne voyais pas la tête de Frances ?

– Non, pourquoi ? J’aurais dû ? Si je connais une Américaine qui vit à Strasbourg, qu’est-ce que ça peut bien faire à Frances ?

– Cela ne fait aucune différence. N’importe quelle fille. Je ne pouvais pas y aller, c’est tout.

La scène a plus d’impact auprès du lecteur. Ce sont probablement les mots exacts prononcés par James Barnes et Robert Cohn. C’est l’événement tel qu’il s’est passé à Paris. Une scène ne peut évidemment pas durer indéfiniment ; elle se termine quand une autre commence. Une histoire s’inscrit dans une certaine séquence de temps. Chaque scène est une action continue, mais un changement de temps, ainsi qu’un changement de lieu, causerait une rupture. Ces ruptures sont minimisées dans la fiction moderne, et les écrivains qui connaissent leurs techniques donnent une impression d’action continue dans le présent, comme c’est le cas sur un écran de cinéma.

Signature

Choisissez-la attentivement, car dès que vous aurez été publié sous un nom (votre vrai nom ou un pseudonyme), vous risquez de devoir le conserver. Évitez tout ce qui ressemble à un surnom ou un petit nom affectueux, même si ce n'en est pas un. Votre véritable nom est probablement la meilleure solution, mais la plupart des gens ont une certaine liberté d'action :

- Anne Louise Gantin
- Anne A. Gantin
- A. L. Gantin
- B. Louise Gantin

Vous vous dites peut-être que votre signature doit attirer l'attention et marquer les mémoires, et vous serez peut-être tenté d'inventer un élégant pseudonyme ou quelque chose dans ce goût-là. Je pense que ce serait une erreur. À moins d'avoir une réelle raison de vouloir dissimuler votre identité, je ne vois pas l'intérêt d'un pseudonyme. Votre signature prendra la valeur que lui donnera la qualité de votre travail, que ce soit un nom exotique tel que Jerzy Kosinsky, ou un nom « ordinaire » tel que Chantai Poirier.

Si vous êtes une femme mariée et que, peu après la sortie de votre livre, vous êtes malheureusement obligée de changer de statut social, que devient votre nom d'auteur ? Question délicate.

Situation

Une situation est une tranche de l'histoire. La situation d'ouverture est là où démarre le récit. Une situation dramatique est instable : vous savez que les choses vont changer, et elle a au moins deux issues possibles, l'une tout à fait souhaitable et l'autre pas.

Dans une histoire où il y a une intrigue, la situation d'ouverture devrait toujours contenir les germes d'un conflit. Par exemple, une épouse fait semblant d'être satisfaite du rôle secondaire qu'elle tient dans son mariage, alors qu'elle est

profondément mécontente. Voilà sa situation, mais on peut voir comment elle va inévitablement mener au conflit.

Dans une histoire sans intrigue ou une histoire circulaire, la situation finale peut être identique à celle du début, mais le lecteur comprend mieux les choses à la fin qu'il ne le pouvait au début. Dans les autres histoires, les deux situations sont généralement très différentes. La progression d'une situation vers l'autre est ce qui fait l'histoire. La différence entre les deux fait l'intensité dramatique. (Par exemple, la fille de cuisine qui devient princesse, ou le voyageur aguerri qui meurt en essayant d'allumer un feu).

Un exercice de situation. Choisissez trois nouvelles publiées que vous aimez, et pour chacune d'elles écrivez une phrase résumant la situation du début (a), et une résumant la situation de fin (b).

Vous voyez maintenant que le problème de l'auteur était de se rendre de (a) à (b). Comment a-t-il fait cela dans chacune des histoires. De combien de situations intermédiaires le récit est-il fait ? Combien de fois quelque chose d'inattendu se produit-il ? Faites une liste de tout cela et comparez-la avec une liste tirée de vos propres récits. Voyez-vous la différence ? Vos histoires sont-elles trop simples ?

Souvenir

Dans *Ulysse*, les personnages de James Joyce ne parlent ni ne pensent tous de la même manière ; ce sont tous des individus à part entière, définis par des images précises et réalistes. Nous ne les visualisons peut-être pas toujours clairement, mais nous les entendons et nous apprenons à les connaître, contrairement aux personnages de *La promenade au phare* ou de *Les vagues*. Quand Joyce utilise le monologue indirect, comme dans l'épisode Nausicaa sur la plage, nous avons une merveilleuse parodie du discours pensé de Gerty MacDowell, et Gerty, exhibitionniste en manque d'amour qui flirte silencieusement avec Léopold Bloom et qui l'excite sexuellement, prend vie avec lui. Sa rêverie n'est pas écrite dans le style de l'auteur, mais avec la saveur de son propre langage de rêveuse, avec tous les clichés qu'il comporte, et

constitue une imitation de la fiction bon marché que toutes les Gerty de Dublin lisaient à l'époque. La méthode de Joyce est plus réaliste que celle de Virginia Woolf, et le monologue est moins contrôlé même à la troisième personne.

Si elle voyait cette magie dans ses yeux, il n'y aurait plus de barrières pour elle. L'amour se moque des serruriers. Elle ferait ce grand sacrifice. Tous ses efforts tendraient à partager ses pensées. Elle lui serait plus précieuse que n'importe quoi au monde et elle remplirait ses journées de bonheur. Il y avait cette question cruciale et elle mourait d'envie de savoir était-il marié ou veuf ou un noble au nom étranger qui avait dû placer son épouse dans un hospice, par bonté plutôt que par cruauté. Et même si, et alors ? Cela ferait-il une grande différence ? Sa nature délicate répugnait instinctivement à toute chose pour le moins inappropriée [...] Ils resteraient bons amis, comme un frère et sa sœur sans tout le reste, en dépit des conventions de la Société avec un grand « S ». Peut-être pleurerait-il un amour perdu il y a bien longtemps. Elle pensait le comprendre. Elle essaierait de le comprendre parce que les hommes sont si différents [...] Elle poursuivrait son idéal d'amour, les élans de son cœur qui lui disait qu'il était tout pour elle, le seul homme au monde qu'elle puisse aimer, car l'amour était son seul guide. Rien d'autre ne comptait. Quoi qu'il advienne elle serait libre et sauvage.

(James Joyce, *Ulysse*)

Style

Le style est la manière dont nous exprimons notre pensée. Une pensée banale peut, de ce fait, prendre une importance insoupçonnée et soudaine lorsqu'elle est présentée dans un style original. C'est un débat déjà ancien que de décider ce qui est essentiel dans un texte : le fond ou la forme. Autrement dit, la pensée ou le style. Dans un roman, un sujet quelconque peut être réhaussé par la magie de la plume de l'auteur. Si vous suivez souvent des émissions de critique littéraire (à la radio ou à la télévision. Insistons sur leur importance qui est primordiale), vous devez être habitué aux concepts de *plume*, *d'écriture*, de *manière*, appliqués aux auteurs. Il s'agit, plus

simplement, de leur style. De leur personnalité. De leur voix. Le style d'un écrivain est sa façon d'écrire, qui lui est propre, qu'on ne trouvera chez personne d'autre. Son style est comparable à ses empreintes digitales. Il lui appartient comme sa manière de marcher, de s'habiller, de parler, d'être au volant d'une voiture, de fumer une cigarette, de se fâcher, de se réjouir...

Combien d'écrivains reçoivent des demandes d'aide provenant d'auteurs néophytes, du genre : « Pourriez-vous m'aider à réécrire mon livre... Je pourrais le faire moi-même, vous savez... mais j'ai envie de prendre mon temps et, je l'avoue, j'aime beaucoup votre style... » Ici, on le voit, le style s'est substitué au personnage. Quand vous pensez à un écrivain, ce qui vous vient d'emblée en tête, c'est quoi, si ce n'est son style ? Pensez à Steinbeck, et c'est cette voix dense (malgré les déperditions dues à la traduction), adhérente, de longue haleine, que vous entendez. A Céline, et c'est cette autre, convaincante avant même ses fins de phrases, qui vous parvient.

Le style. Savoir que le vôtre réside en vous, qu'il n'attend que vous pour le secouer, et voilà beaucoup de chemin de fait. Sachant que rien de sérieux et durable ne s'obtient sans effort, le meilleur style du monde ne deviendra agréable aux autres, ne sera remarqué qu'avec le travail fourni par l'auteur. Certains commencent par imiter plus ou moins un ou plusieurs auteurs favoris et, finalement, trouvent ainsi leur propre voie... leur propre style. Mais, tout comme pour notre caractère moral, l'âme même de notre style date sans doute de nos premières années d'apprentissage de la lecture d'abord, ensuite de l'écriture. On ne naît pas avec un style comme avec des gènes. On l'acquiert, au début inconsciemment, puis on le travaille au fil de son éducation. Plus tard, on décide de lui donner une dimension élevée, de s'en servir à des fins littéraires, professionnelles (eh oui, on n'apprend pas à bien écrire uniquement pour devenir écrivain), pour son propre plaisir.

Donc, il existe un nombre infini de styles. Et, de façon plus générale, des styles humoristiques (Queneau, dans *Pierrot mon ami*, par exemple), familiers (dans le langage courant),

soutenus, populaires (“Non, je trouve ça con”, Sartre, dans *La mort dans l’âme*), incisifs, oratoires, simples, nobles, etc. Mais, à vrai dire un style c’est, à l’intérieur de cette classification, la manière de chaque auteur d’agencer ses mots et ses phrases.

Combien de fois entend-on des critiques littéraires, parlant d’un nouveau livre ou d’un nouvel auteur, évoquer tel ou tel auteur à succès : “C’est du Proust”, “du Faulkner”. “C’est le nouveau Sartre”, et même, très souvent : “c’est kafkaïen”... La pire chose pour un auteur débutant. Prenons l’un d’eux et appelons-le Bernier. Bernier aurait un bel itinéraire si, à la sortie de son premier livre, on disait qu’il est un auteur plein de promesse ; et à la sortie d’un second ou même d’un troisième, que nul autre que Bernier n’aurait pu écrire ce livre.

Le style est le reflet intérieur de l’auteur arrivant au lecteur avec toute sa sensibilité. Il est ce qu’il y a de plus personnel et l’auteur la fait grandir en lui par ses lectures régulières et l’écriture continue, l’écriture au long cours. Comment ? Par le pouvoir des mots, l’utilisation des images, le jeu des phrases, que certains auteurs n’hésitent pas à réinventer, pour le plus grand plaisir de leur public. Clarté, lisibilité et harmonie sont autant de qualités qui enrichissent le style. Le style d’un auteur, écrivait Buffon cité je ne sais plus par quel écrivain, c’est l’auteur lui-même. Si vous critiquez le style d’un écrivain devant lui, attention, c’est l’artiste lui-même que vous critiquez, et il faut vous attendre à ce que votre critique soit prise comme une attaque personnelle. Flaubert, cité par de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*, disait : « Quel que soit ce qu’on a envie de dire, il n’y a qu’un mot pour l’exprimer, un seul verbe pour lui donner vie, un adjectif pour le décrire. On doit les chercher jusqu’à tenir ce mot, ce verbe, cet adjectif, et ne jamais se contenter d’approximations ou de s’en sortir avec de la tricherie, même heureuse, ou de la vulgarité, histoire de surmonter la difficulté. »

Voilà qui est dit. Mais beaucoup d’autres auteurs se sont exprimés sur le sujet. William Faulkner, lui, disait qu’un écrivain qui a beaucoup à dire, des choses qui se pressent pour sortir de son moi, n’a certainement pas trop le temps de s’encombrer l’esprit avec le travail du style. Et quand ces mots

viennent de l'un des auteurs les plus talentueux de sa génération, on se demande comment il convient de les comprendre.

Six manières d'améliorer son style. 1. Variété (des structures de phrase, de longueur ; des sons, du rythme). L'erreur stylistique la plus courante chez les débutants est d'utiliser toujours la même structure de phrase, généralement une simple phrase déclarative : « Jack sortit du lit. Il s'habilla. Il mit la cafetière en route » etc. **Exercice : la variété.** Trouvez dans l'une de vos histoires un passage où, pendant cinq ou six phrases, le sujet est toujours à la même place : au début comme dans l'exemple ci-dessus, ou au milieu comme dans l'exemple qui suit. « Quels que soient ses efforts, il n'arrivait jamais à sortir de ses dettes. Bien qu'il économisât sur tout, elles s'accumulaient toujours plus à la fin du mois. Comme Père le disait souvent “Un imbécile et son argent ne restent jamais unis longtemps”. » Réécrivez, en vous assurant que le sujet n'apparaît pas à la même place dans plus de deux phrases consécutives. **2. Fluidité.** Un mot mal placé, inadéquat, une répétition de sons désagréable, une phrase inutilement compliquée, sont autant de petits défauts qui interrompent la fluidité de votre écriture et font trébucher le lecteur. Les exemples donnés plus bas sont maladroits. La fluidité est importante, pas seulement pour des raisons esthétiques, mais aussi parce que c'est l'un des moyens d'attirer le lecteur dans l'histoire. **3. Enchaînement des phrases.** Si votre écriture est fluide et que chaque phrase mène naturellement à la suivante, c'est un autre moyen de pousser le lecteur à poursuivre sa lecture presque contre son gré, car il n'y a simplement pas d'endroit propice pour s'arrêter.

Voici, pour illustrer mon propos, un passage où les phrases ne sont pas dans l'ordre naturel qui devrait être le leur.

Edmond creusait le sol sablonneux entre les touffes d'aulne et le pré. Il fixait sans ciller la terre retournée de ses yeux pâles. Il creusait depuis trois quarts d'heure et sa peau luisait de sueur. Ses fins cheveux blonds voletaient dans la brise.

Dans ce paragraphe, notre attention est d'abord dirigée sur le sol sablonneux, puis sur le regard pâle d'Edmond, puis sur

le fait qu'il creuse depuis longtemps, puis sur sa peau luisante et enfin sur ses cheveux blonds.

Remettez ce même passage dans un ordre naturel et voyez la différence.

Edmond creusait le sol sablonneux entre les touffes d'aulne et le pré. Ses fins cheveux blonds voletaient dans la brise et sa peau luisait de sueur. Il fixait sans ciller la terre retournée de ses yeux pâles. Il creusait depuis trois quarts d'heure.

Dans cette version, on a le point de vue d'une caméra de cinéma, qui donne d'abord une vision globale de la scène, puis s'approche un peu pour zoomer sur le détail le plus frappant, les cheveux blonds d'Edmond, puis sa peau luisante, puis son regard pâle et enfin on nous précise qu'il creuse depuis trois quarts d'heure, précision qui peut servir de transition vers le point de vue d'Edmond lui-même.

Exercice : fluidité et enchaînement des phrases

Voici de nouveau un paragraphe où l'ordre des phrases est bouleversé. Remettez-les dans le bon ordre.

De l'extérieur, la vieille maison grise semblait très ancienne et abandonnée. Les chambres avaient de hauts plafonds et chacune avait une cheminée de briques. Une pluie fine tombait quand les visiteurs arrivèrent. On pouvait entendre des rats détailler à l'intérieur des lambris. L'intérieur sentait le renfermé mais le tapis de sol n'avait pas l'air trop dévoré par les mites. Des freux entraient et sortaient des trous laissés par les tuiles envolées, et les branches d'un arbre pénétraient dans la maison par l'une des lucarnes.

4. Précision. Exercice. Choisissez un paragraphe de l'une de vos histoires qui contient un assez grand nombre de mots longs ou peu usités. Cherchez maintenant chacun de ces mots dans un dictionnaire. Ce test devrait vous montrer si vous avez ce problème ou non. Si c'est le cas, il n'y a qu'un seul remède. Utilisez un dictionnaire et corrigez-vous dès le brouillon. Si vous n'avez qu'une vague idée de la différence entre un mot et un autre, vous êtes comme un charpentier qui n'aura qu'une vague idée de la différence entre un tournevis et un burin.

5. Economie. Utilisez le plus petit nombre de mots possible pour exprimer avec exactitude ce que vous voulez dire. Plus vous encombrerez votre prose de mots inutiles, moins vous arriverez à créer une intensité dans les sentiments ou la perception des choses.

6. Clarté. Utilisez les mots les plus simples possibles pour exprimer exactement ce que vous voulez dire. Résistez à la tentation de préférer les mots longs uniquement parce qu'ils sont longs. Évitez de rester vague, en utilisant un « il », par exemple, qui pourrait désigner deux hommes différents.

Surprise

Il serait impossible de surestimer la valeur de l'effet de surprise en matière de fiction. La fin d'une histoire offre presque toujours des surprises, et souvent le début aussi. Voici les premières lignes d'une nouvelle de John Collier qui m'ont étonné et ravi :

Il a certaines personnes qui ne s'épanouissent jamais avant d'avoir largement dépassé la cinquantaine. Tous les hommes s'appelant Gauthier en font partie.

Dans une histoire, la surprise vient parfois de la façon de parler ou d'agir de personnages, et même dans une phrase isolée, on est surpris par la diction.

Exerçons-nous à créer la surprise. Prenez une scène dans l'une de vos histoires où deux personnes disent exactement ce qu'on pourrait attendre d'elles dans cette situation. Réécrivez-la, en vous demandant « Que pourraient-ils dire qui serait *surprenant* ? »

Ne choisissez pas la solution de facilité en leur faisant dire quelque chose de franchement bizarre ou déplacé. Tout ce qu'un personnage dit devrait nous apprendre quelque chose à son sujet, de préférence quelque chose que nous ignorions.

T

Temps

Le temps décrit la façon dont changent les verbes pour refléter les choses du futur, du présent et du passé.

La plupart des textes, fiction et non fiction, prose et poésie, sont écrits au passé. Ceci est vrai même si le présent ouvrage est parfois écrit au présent et que beaucoup de gens racontent ce qui leur est arrivé au présent quand ils parlent à des amis : « Je marche dans la rue, tranquillement, quand ce fou furieux m'aborde... » Le présent offre un gain de temps et d'effort, les verbes un peu plus faciles à prononcer, mais un tel bénéfice n'existe pas dans l'écriture. Les histoires de circonstances exigent une narration au présent, ou tout au moins s'en trouvent mieux avec ce temps, quand un effet d'action immédiate ou d'intemporalité est recherché, ou pour des raisons d'intrigue, comme quand le monde est détruit à la fin de l'histoire.

Comme dans les récits à la deuxième personne, le présent à la troisième personne semble sous-entendre l'existence d'un observateur invisible, et ce de manière un peu plus prononcé qu'avec le passé : « Martin descend l'allée de gravier entre la maison et la haie. Il ouvre la boîte aux lettres, regarde à l'intérieur, la referme. » Ici, nous ne sommes pas dans les pensées de Martin alors qu'au passé, ce serait plus le cas. Au lieu de cela, nous avons l'impression de l'observer à distance.

Notez que quand vous écrivez au passé (« Jeanne descendit la rue »), les verbes au passé décrivent ce qui se produit dans le présent de l'histoire. Par conséquent, vous devez utiliser le plus-que-parfait pour décrire des événements ayant eu lieu plus tôt. « Jeanne descendit la rue dans laquelle elle avait été témoin de l'accident la veille. »

Il arrive souvent que l'auteur veuille décrire quelque chose qui a eu lieu avant le temps de l'histoire, et cette narration prend tellement de place qu'il serait maladroit de la faire entièrement au plus-que-parfait. Dans ces cas-là on admet que l'auteur commence au plus-que-parfait et continue en douceur au passé simple :

Il avait attendu une demi-heure, martelant le sol à cause du froid et fumant cigarette après cigarette. Finalement il l'avait vue s'approcher. « Désolée d'être en retard », dit-elle. [Et ainsi de suite. Le reste du passage est au passé simple, et la plupart des lecteurs n'y feront même pas attention.]

Quand le récit est au passé, le lecteur et l'auteur restent dans le présent, et par conséquent toute phrase au présent, à moins qu'elle ne soit attribuée à un personnage en particulier, sera prise pour un commentaire de la part de l'auteur. (De tels commentaires sont appelés « intrusions de l'auteur ».)

Sally porta les petits pois près de la fenêtre pour les écosser.

Les journées sont longues quand on n'a personne à qui parler.

L'auteur veut que l'on prenne cette phrase pour une pensée de Sally, mais ce n'est pas ainsi que cela ressort. Écrite au passé, cela aurait été clair.

Thème

Ce qui se passe généralement quand un auteur commence sciemment avec un thème, c'est que cela déforme tout le reste. Rien qu'une chose : il devient terriblement évident que les personnages ne sont plus indépendants, ils travaillent pour l'auteur, et font ce qu'il leur dit.

Vos personnages sont vos employés, et votre lecteur le sait, mais si vous êtes adroit et chanceux, vous pouvez le lui faire oublier quelque temps. La dernière chose à faire est de lui mettre le nez dedans.

Imaginez un instant que votre vie soit régie par un thème choisi par un auteur céleste, vous obligeant à tel moment à

faire un discours peu convaincu sur les droits de l'homme, par exemple, alors que vous avez juste envie d'aller déjeuner.

Personnage, décor, situation et émotion généreront souvent un thème. Ce ne sera peut-être pas celui auquel vous auriez pensé si vous aviez dû connaître votre thème dès le début.

Au fil du temps il est possible que vous constatiez que vos histoires racontent encore et encore quelque chose que vous ne saviez pas que vous aviez l'intention de raconter. Mieux vaut ne pas s'inquiéter de cela, car cela arrivera, que vous vous y pensiez ou non.

De nombreux critiques, à commencer par Aristote, affirmaient que le but de la fiction est de conseiller les gens dans leurs actions, de leur apprendre à bien se comporter, en d'autres mots. Cela me semble un peu trop restrictif, bien que l'on puisse dire que dans toute histoire les personnages se comportent ou bien ou mal, et si cela vous intéresse vous pouvez en tirer une morale. Mais les histoires les plus intéressantes à mon avis sont celles où les gens agissent de manière ambiguë, si bien qu'il est difficile de dire si ce qu'ils font est bien ou mal.

D'autres écrivains, et vous êtes peut-être l'un d'eux, préfèrent les histoires où les Dix Commandements, ou tout autre code de conduite conventionnel, sont présentés comme la seule vérité, la Règle Sacrée. Et bien sûr certains lecteurs aiment ce genre d'histoires, mais ces dernières vieillissent rapidement car les codes de conduite changent. Ce genre de fiction écrite il y a trente ans à peine a déjà un charme désuet. Ce qui semble plus intéressant et susceptible de durer, c'est l'histoire qui n'essaie pas de dicter une conduite, mais qui se contente de la décrire de façon honnête. Les lecteurs de fiction sérieuse recherchent toujours, à un certain degré, des informations sur le monde réel : qu'est-ce que l'être humain ? Toute réponse sincère à cette question est une bonne réponse, qu'elle soit sous forme de « thème » ou non.

Ton

En fiction, le *ton* est comme celui du conteur : tour à tour joyeux, sérieux, mélancolique, effrayant. (La même voix peut prendre tous ces différents tons.)

V

Variétés

Puisque le principe narratif est fermement établi en fiction moderne, le style narratif est en partie ou complètement exprimé dans les mots des personnages. La scène offrant une imitation fidèle de l'action comme elle se produit, nous devons garder à l'esprit les qualités mimétiques supérieures du style scénique par opposition au style du résumé. La structure de la voix, de celui qui parle, déterminera le langage de l'histoire dans son ensemble, ou dans une partie de l'histoire.

Dans un paragraphe d'exposition, il n'y a qu'une seule voix, celle de l'auteur, mais dans un récit dramatique comme le roman ou la nouvelle, nous entendons les voix des personnages en plus de cela, et celle de l'auteur peut être complètement absente, comme dans un récit à la première personne. Les expériences émotionnelles sont généralement exprimées au travers de plusieurs voix même si la voix dominante est celle de l'auteur. En fiction, le langage varie ; nous n'avons pas un style unique de bout en bout. Il peut être omé, embelli dans les résumés, ou plus terre à terre, journalistique.

Si tous les personnages s'expriment de la même façon, ou à la manière de l'auteur, l'imitation ne sera pas très fidèle. L'auteur doit faire la distinction entre le discours des personnages et le sien propre. Quand les personnages sont présentés de leur propre point de vue, en tant qu'individus à part entière, et non comme les marionnettes de l'auteur, ils expriment leurs pensées et sentiments avec leurs propres mots, et en laissant les personnages parler pour eux-mêmes, l'auteur souligne leur individualité. Un auteur comme James Joyce est un virtuose du style, et nous avons un inoubliable univers de sons et de voix dans *Ulysse*.

Les qualités prédominantes dans la prose américaine moderne sont le mouvement, la vitesse, la sensation. On dit que le jazz est une musique physique, et il y a quelque chose de physique dans la prose américaine aussi ; son impact sensuel est presque une caractéristique nationale, comme dans *Le navire ouvert* de Stephen Crane. Le langage de Crane est vivant, concret. L'esprit américain non éduqué fuit les abstractions. Le langage en fiction américaine possède un contenu hautement émotionnel. Le style exagératif de nos unes de journaux est un exemple de ce langage américain, et raconter les choses en grand fait partie de notre folklore. Dans un pays où tout change rapidement et où l'on se déplace rapidement, un pays aux immenses distances, à la population énergique et à la tradition de posséder tout ce qui existe de plus grand au monde, le pays où « la seule limite est le ciel », il est probable que le langage soit extravagant et ne s'embarrasse pas de chichis. Et quand notre attention est sollicitée de toutes parts, le langage doit être coloré et suffisamment surprenant pour nous impressionner un tant soit peu. Le côté théâtral de la vie américaine exige une intensité dramatique dans le langage.

Les lecteurs étrangers réagissent bien à la saveur distinctive de la prose américaine ; c'est là une des raisons qui expliquent que la prose américaine est appréciée à l'étranger, et qu'elle est à l'origine de nouveaux mouvements littéraires en France et dans d'autres pays. Les romanciers américains écrivent dans un nouveau genre de langage, lequel reste inhabituel même pour nous, sur les pages d'un livre. La prose de qualité, quel que soit le pays, possède le goût de celui-ci. C'est le cas de la merveilleuse prose de Thoreau, ainsi que celle d'Hemingway même quand il transpose ses histoires en Espagne, en Afrique, à Cuba. La prose de Willa Cather fleure bon les prairies du Nebraska et l'air pur de Mexico. La prose de Thomas Wolfe bat au rythme de la Caro line du Nord et des nuits de Virginie, des vastes granges aux toits rouges de Pennsylvanie et des gratte-ciel de son Nord fabuleux. Le Mississippi s'insinue dans le style de Faulkner. Aujourd'hui nous respirons d'autres senteurs dans la prose américaine, car les anciennes fermes et plantations ont laissé place aux autoroutes, et les avions de ligne déchirent continuellement le ciel au-dessus de nos cités.

La démocratie américaine mélange les styles comme elle mélange les gens, et la prose s'avère parfois plus vigoureuse à la suite de ce processus. L'américain de tous les jours est mieux adapté à la fiction que la prose urbaine qui conforte ceux des Américains qui s'abonnent au *supplément littéraire du Times* et à d'autres périodiques britanniques. Las de tous ces bruits de moteur et des voix juvéniles et dures d'arrogants inadaptés sociaux, une petite minorité regarde avec nostalgie en direction de la vieille Angleterre et de l'anglais qu'on y parle. Mais la violence et la vulgarité exigent un langage violent et vulgaire.

Aujourd'hui, une partie des meilleurs ouvrages en prose écrits en Amérique sont l'œuvre d'auteurs dont la langue maternelle n'est même pas l'anglais (Vladimir Nabokov, Anaïs Nin) ou dont les parents étaient immigrants, ou qui descendent des esclaves des anciennes plantations. Avec l'ascension des masses américaines opprimées depuis le New Deal, la fiction américaine n'est plus exclusivement une littérature écrite par des Anglo-Saxons, ou par leurs descendants américains. Elle a connu une invasion par le bas, une fertilisation croisée interne et externe.

Chaque époque et chaque pays a son propre style d'écriture. La prose victorienne diffère de la prose élisabéthaine, la prose américaine diffère de la prose britannique. Ce qui est moderne aujourd'hui sera peut-être dépassé demain. Aucun style ne possède une qualité individuelle absolue qui soit indépendante de l'époque et du lieu. Tout auteur digne de ce nom se crée son propre public, de manière posthume si ce n'est de son vivant, comme ce fut le cas pour Henry James. Mais un auteur ne peut trop aller à rencontre des standards et goûts établis, ou même changeants, car il y a de toute évidence un élément inconscient important dans la prose de tout auteur original, et l'inconscient reflète l'époque et le lieu, et est marqué de profondes empreintes sociales. La poésie est l'expression de l'inconscient qui brise les inhibitions qui lui sont imposées, que ce soit au Niger ou dans les enfers de Jean Genet.

Votre avis nous intéresse !

*Laissez un commentaire sur le site de votre librairie en ligne et
partagez vos coups de cœur sur les réseaux sociaux !*

Chez le même éditeur en numérique

Bien écrire de A à Z, Ted Oudan

Dictionnaire de l'écriture, Ted Oudan

Écrire des Haïkus, Patrick Gillet

Écrire des souvenirs de voyages ou de vie, Louis Timbal-Duclaux

Guide des ateliers d'écriture, Victor Bouadjio

J'écris des Nouvelles et des Contes, Louis Timbal-Duclaux

J'écris mon premier polar, Louis Timbal-Duclaux

J'écris mon premier roman, Louis Timbal-Duclaux

Savoir écrire des articles, Louis Timbal-Duclaux

Tout savoir sur les maisons d'édition, Victor Bouadjio



<https://sites.google.com/site/ecrireaujourdhui/home>

© Ecrire Aujourd'hui, 2017
B.P. 90033 – 49071 Beaucouzé cedex
Tél. : 02 41 87 75 63 / 06 80 30 38 98
75013 Paris

ecrire@ecrire-aujourd'hui.com
www.ecrire-aujourd'hui.com

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est
formellement interdite sans l'accord de l'éditeur. Tous droits
réservés pour tous pays

e-ISBN : 9782909725949

© 2017, version numérique Primento et Ecrire Aujourd'hui

*Ce livre a été réalisé par [Primento](#), le partenaire numérique
des éditeurs*