

Tout pour l'écriture
d'un

roman

Boris Foucaud - 2014

Guide pratique

PluMe

d'escapade

Les guides pratiques PluMe d'EscaMpette

Tout pour l'écriture du roman

Boris Foucaud

L'histoire des histoires	11
1 — La gestation du roman.....	12
Des ancêtres	13
Les prémisses de la modernité.....	18
Le XVIII ^e siècle comme avènement du roman moderne	22
Les XIX ^e et XX ^e , siècles du roman héritier des Lumières	26
2 — Du roman réaliste au modernisme : le XIX ^e comme siècle du roman-roi.....	28
De l'histoire naît la vérité.....	29
Le romantisme, courant décisif pour le roman français..	30
Quand le réalisme s'empare... du réel !	33
D'autres genres essaient parallèlement : le roman se généralise comme genre majeur.....	36
3 — Du modernisme à nos jours.....	38
La modernité, c'est quoi ?.....	38
Le roman moderne : réunir l'épar	39
Quand même le monde est remis en cause et que le personnage gagne	42
... Et quand le roman, à l'instar du monde, perd sa structure pour assumer l'imaginaire même du roman....	45
La tentative de retour au sens : le nouveau roman	47
4 — Le roman aujourd'hui.....	50

Le roman, produit de grande consommation	52
Le grand roman existe encore : le lecteur est au centre du processus désormais.....	53
Le roman réussi est celui que vous trouvez réussi	55
5 — Bibliographie.....	57
Le roman antique, l'épopée.....	57
Le roman médiéval (IX-XII ^e siècles)	57
Le roman en prose (XIII ^e siècle)	57
Le roman du XVI ^e siècle — fondations du roman moderne	58
Le roman baroque (XVII ^e siècle)	58
Le roman galant et historique (XVII ^e siècle)	58
Le roman picaresque (XVII ^e siècle).....	58
Le roman français du XVIII ^e siècle	59
Le roman épistolaire du XVIII ^e siècle	59
Le roman libertin du XVIII ^e siècle.....	59
Le roman romantique (XIX ^e siècle)	59
Le roman réaliste et naturaliste (XIX ^e siècle)	60
Le roman populaire (XIX ^e siècle)	60
Le roman symboliste / décadent (XIX ^e siècle)	60
Le roman psychologique (XX ^e siècle)	61
Le roman existentialiste et l'absurde (XX ^e siècle).....	61
Lettrisme et OULIPO , surréalisme (XX ^e siècle).....	61

Nouveau roman (XX ^e siècle)	61
Roman post-moderne (XX ^e siècle)	62
Bibliographie critique	62
Écriture du roman.....	67
1 — Bâtir son argument	69
Pour écrire un roman.....	69
Qu'est-ce que l'argument ?	69
Conclusion sur l'argument	71
2 — La documentation.....	72
Le principe de vraisemblance	72
Où, quand, comment, pour quoi ?	73
La documentation réussie ne doit jamais se voir !	74
3 — En quête des personnages	77
Personnages, points de vue et visions du monde	77
Alors, psychologie ou pas ?	78
Aujourd'hui, l'option psy semble prédominante	80
Créer le ou les héros.....	81
Les autres personnages dans la sphère des personnages principaux.....	82
La nuée des personnages secondaires	83
4 — La narration et le schéma narratif	85
Un schéma narratif minimal, le schéma quinaire.....	85
L'incipit : « Ça a débuté comme ça... ».....	86

L'élément perturbateur	86
L'intrigue.....	87
Le schéma actanciel	87
La tension narrative.....	90
La narration et les points de vue (focalisation)	91
Alors, comment sera votre narrateur ?	93
5 — Plan, ton et style	95
Le plan, ébauche détaillée du récit.....	95
Ton et style, une affaire de choix	97
Conclusion... un plan pour jouer avec le lecteur	99
6 — Écriture et relecture, quelques conseils.....	101
Une mise en pratique : <i>Ludmila</i>	104

1 – Histoire du roman

L'histoire des histoires

Pourquoi se plonger dans l'histoire du roman si on veut se lancer dans son écriture ?

Il ne s'agit pas de fondre dans un exercice scolaire et aride consistant à apprendre par cœur les grands jalons historiques de l'histoire du roman. Cela n'aurait pas de sens.

Par contre, il s'agit de cerner ce qui a fait la spécificité du roman à travers les âges jusqu'à maintenant. Car les grands jalons littéraires nous montrent les préoccupations des temps qui se sont succédé, et surtout dans notre optique les solutions apportées par les auteurs. Et ces solutions, qu'elles soient techniques, théoriques ou parfois très pragmatiques, ont encore cours de nos jours.

C'est pourquoi celui qui souhaite écrire un roman doit sans doute se tourner vers ce genre en toute connaissance de cause afin d'y puiser des démarches, des exemples, du savoir-faire et surtout du plaisir...

1 — La gestation du roman

On pourrait écrire des volumes sur ce qu'est un roman. D'ailleurs, ceux-ci sont déjà écrits !...

Le roman est aujourd'hui reçu comme un **genre fictionnel** — qui raconte des choses de fiction — **présentant une narration longue**. Il se distingue historiquement des autres genres en ce qu'il est écrit — et non oral — ce qui implique qu'il s'adresse à un **lecteur individuel**, à l'inverse des contes par exemple qui sont racontés pour une assistance à la cantonade.

Cette particularité, qui paraît aujourd'hui particulièrement banale, va pourtant faire du roman un genre majeur spécifique.

En prose depuis le XII^e siècle, notamment via le *Roman de Renart* et les narrations de Chrétien de Troyes, le roman va **prendre son essor avec l'avènement de l'imprimerie**. En effet, il va pouvoir être diffusé largement à cette occasion.

Dans cette optique, l'auteur du roman va composer avec un code propre au genre caractérisé par un **lecteur individuel** qu'il faut désormais accrocher et nourrir...

Jusqu'au XVII^e siècle, le roman est finalement en gestation et prépare sa forme moderne. Mais pour arriver à cette fin, il passe par de grandes étapes qui sont autant de

jalons. Si nous nous y intéressons ici, c'est parce que chaque piquet planté dans l'histoire du roman tente de répondre à une question importante qu'un auteur peut aujourd'hui se poser lorsqu'il commence à écrire son premier roman.

Pourquoi le roman actuel est-il ainsi fait ? Qui y a contribué, comment et pourquoi ? Quelles sont ces trouvailles successives qui ont fait du roman un genre littéraire majeur ? Quels codes cela nous donnera-t-il à connaître pour nous plonger nous-mêmes dans l'écriture du roman ?

Des ancêtres

On pourrait remonter très loin pour comprendre la genèse de ce genre littéraire. Dès l'antiquité, on trouverait l'épopée des Thucydide ou de Longus, ou encore d'Apulée. Mais ces racines, pour fortes qu'elles soient, sont **assez éloignées** de ce que peut être un roman contemporain. On n'y reconnaît pratiquement aucun code d'aujourd'hui.

Les histoires dépeintes se situent **à cheval entre histoire et mythes, entre réalité, culture et imaginaire**. Ceci montre finalement que toute histoire est issue non pas seulement du réel, mais aussi **de celui qui la raconte**.

Le roman tel qu'il est considéré aujourd'hui reste **encore aux prises avec ces notions**. Par exemple, un roman qui raconte le réel n'est plus un roman, mais un témoignage.

Alors qu'un roman purement imaginaire reste un roman...

Ce flou entre réel et imaginaire est un important ressort de création romanesque encore et toujours.

Entre l'antiquité et le moyen-âge, les choses évoluent lentement vers une mission moralisante et édifiante de l'écrit. C'est normal, puisque l'écrit acquiert au fur et à mesure un **pouvoir réservé aux lettrés** et donc aux classes dirigeantes. L'écrit, c'est le droit, c'est la connaissance, c'est la gestion et c'est la parole divine. Il ne concerne pas le peuple qui se contente de l'oral. L'écrit rejoint le sacré et/ou le secret.

Les chansons de geste, c'est-à-dire des narrations de hauts faits d'arme ou d'attitudes de héros particulièrement chevaleresques, a le vent en poupe pendant l'époque médiévale. Des faits d'armes ludiques des romans de chevalerie, on glisse vers une **valeur exemplaire et édifiante**. De là à penser que le roman est **moralisant**, il n'y a qu'un pas aisément franchissable.

Comme l'écrit reste autant que les paroles s'envolent, il sert aussi à graver dans une sorte de marbre l'Histoire. L'écrit est une référence, dire l'histoire par écrit c'est dire la vérité. Ainsi, plus loin que la coloration historique de ces récits, il s'agit de décrire des **faits moraux de prud'hommes**, à savoir de personnages retracant ces

êtres parfaits qui doivent donner de la consistance à tout un système social fondé sur l'exemplarité. L'histoire médiévale n'a pas pour fonction la quête de la vérité. L'écrit relaie des valeurs, et non des faits objectifs. Et comme il possède un aspect sacré ou sacralisé, **ce qui est écrit est vrai.** Ceci montre que le statut de l'auteur est encore très idéalisé, car jamais ce dernier n'est remis en question. Sa maîtrise de l'écriture suffit à faire foi.

Les romans sont donc à cette époque englués dans une problématique moralisante : il faut que les personnages incitent les lecteurs à **agir d'une manière normée**, conforme à l'Église ou aux codes de l'honneur. Le roman est source de cohésion sociale, certes, mais reste aussi l'instrument des puissants.

Mais déjà il ressort de ces romans médiévaux des effets de style, des codes littéraires.

Il existe en fait **trois directions possibles** pour les auteurs, intégrées dans **des imaginaires extrêmement codifiés.** Ces imaginaires sont appelés la *matière de Bretagne*, la *matière de Rome* ou la *matière de France*. On passe là des récits de guerre aux récits antiques, puis aux récits mettant en scène les héros des mythes, par exemple celtes (cycles des *romans arthuriens*).

C'est la matière de Bretagne qui développe le plus

l'imaginaire, et c'est sans doute celle qui fait à cette époque le plus évoluer le roman.

Il est inutile ici de développer la *fin'amor* et ses codes, permettant aux chevaliers de conquérir des belles, ni les problématiques de quêtes que cela pose.

Les quêtes restent pourtant, sous des formes souvent un peu cachées, parmi les **arguments forts** des romans modernes et contemporains. Dans une quête, on part en voyage pour effectuer un trajet afin de trouver quelque chose de souvent confus au départ, mais qui représente une **valeur forte ou idéale**. Le personnage en quête pense savoir comment se dérouleront les choses, mais des faits imprévus arrivent, qui transforment la lisse théorie attendue en problèmes. Ces **épreuves** sont le suc de la quête, et tandis que le personnage avance en dépassant les épreuves, il se transforme et finit par accéder à son idéal de départ, cette fois-ci précisé, grâce au trajet et non grâce à l'objet recherché. Le roman de quête est donc un genre édifiant – ou édificateur. Il a **énormément influencé** le roman contemporain.

En littérature, toute trouvaille est souvent issue d'une **action, puis d'une réaction**.

Le **roman matérialiste** naît au XIV^e siècle, tendu contre cet imaginaire débridé qui le précède.

C'est sans doute le *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris et de Joseph de Meung, qui inaugure cette période du roman matérialiste.

En réaction contre les mythes et les récits débridés de hauts faits d'armes, on recherche un **certain réalisme**. Ceci implique une certaine part sinon de **vérité**, du moins de **vraisemblance**.

Le roman matérialiste concurrence donc directement les romans d'imaginaire celte issus de la matière de Bretagne. On quitte la légende pour explorer une **certaine part de réel** : ceci pousse le lecteur — à l'époque bourgeois ou noble, dans tous les cas *éduqué* — à s'identifier davantage au héros. Car un héros immergé dans un monde matérialiste est un héros réaliste, jouant dans le quotidien. Terminés les dragons, les mages et les chevaliers surhumains qui incarnent des valeurs idéales. Ici, les héros pourraient être tout le monde.

Paradoxalement, on revient là au vers au détriment de la prose. Conséquence : par réaction, ce genre va vite disparaître ! **Le thème est quotidien, mais le verbe artificieux, lourd, bref : maniére.**

Ceci signifie également que le lecteur recherche autre chose que du réel. **Le roman n'a pas vocation à être**

historique – ou à relater la réalité, il porte en lui-même de l'imaginaire. Il porte même, déjà, du plaisir de lire. Cet aspect ludique est essentiel dans son histoire, même si beaucoup d'universitaires feignent encore de l'ignorer...

Au XVI^e siècle, le roman tel qu'entendu de nos jours va s'organiser selon deux courants très différents.

D'un côté, Rabelais et Cervantès vont **parodier le roman médiéval** en **se jouant des valeurs établies**. Le roman moderne naît **subversif**. Il ne conte pas le réel, mais utilise l'imaginaire pour offrir au lecteur la possibilité de penser au monde qui l'entoure, de l'analyser et de le contrer. Cette ironie sera une arme très forte au Siècle des Lumières, pour Voltaire notamment. Elle mettra donc plusieurs décennies à s'imposer comme une norme du roman. Pour autant, l'ironie reste au centre du genre. Il ne s'agit pas de dire le réel, mais de **se confronter avec lui pour en livrer une vision du monde forte, qui le domine ou qui le combat**.

D'un autre côté, il existe un courant classique qui perpétue la tradition des romans chevaleresques en se prenant fort au sérieux. Ce courant souffrira très vite de la potentialité du roman à **remettre en cause les codes et les conventions**.

Les prémisses de la modernité

Le XVII^e siècle foisonne de créations littéraires. Tout le

monde connaît ce bon théâtre classique des Racine, Corneille et autres Molière. On sait que deux voies sont empruntées, l'interprétation des ressorts de la tragédie antique d'un côté, et la satire pure et dure de l'autre.

Mais ce qu'on sait moins, c'est que parallèlement, à la cour du Roi de France, le **roman est en pleine ébullition**. Ce courant, appelé **courant baroque**, se situe, dans ses thèmes préférés, lui aussi dans la **réécriture du roman antique**.

Il faut en effet se souvenir que **toute nouvelle manière d'écrire le roman se trouve pratiquement toujours immergée dans l'histoire du roman qui la précède**. Ainsi, si vu de l'extérieur on a l'impression qu'un nouveau courant révolutionne le genre du roman, c'est plus complexe. Un nouveau genre est toujours en opposition avec quelque chose d'existant, et se nourrit aussi d'autres courants, parfois fort anciens. Le roman baroque en est un bon exemple. Il y a très rarement une totale rupture.

Ainsi, sentiments, vaillance, réalisme et merveilleux se confrontent dans le roman du XVII^e siècle, souvent pour mettre en scène de longues quêtes amoureuses. On reconnaît ici une manière de réécrire dans l'air du temps la *fin'amor* médiévale, tout en ayant englobé le roman matérialiste comme les influences du roman classique. La grande différence avec les romans précédents réside dans le

monde mis en scène : la quête n'est plus dirigée vers l'exemplarité des valeurs morales, mais vers l'amour. Et même si ces romans nous paraissent souvent mièvres aujourd'hui, ils sont très subversifs pour l'époque. Car rechercher l'amour d'une femme, c'est nier l'amour de Dieu – et donc une certaine forme du pouvoir royaliste de l'époque, où le Roi incarne l'inaffabilité divine avec le droit divin. Si les romans ne vont pas toujours jusque là, **ils aiment à remettre en cause l'ordre établi** sous des allures souvent anodines voire mièvres.

Les ouvrages les plus connus de ce courant sont sans conteste ceux des Scudéry ou de Madame de Lafayette.

C'est d'ailleurs en préface à *Zayde*, de Madame de Lafayette, qu'un certain Pierre-Daniel Huet écrit le **premier ouvrage théorique sur le roman**, le *Traité de l'origine du roman*.

Ceci démontre que ce genre est effectivement digne d'intérêt dès 1670, puisqu'on se penche sur son cas d'une manière systématique.

Les **questions philosophiques** soulevées par Huet sont complexes : pourquoi l'homme a-t-il besoin de développer de la fiction ? Comment le genre romanesque a-t-il pu unir le Sud et ses tragiques divinités, avec le Nord et ses invasions barbares successives ? Comment peut-il transcender ces différences et répondre à une soif commune d'exotisme

imaginaire ?

Le **roman galant et historique** voit donc le jour à la deuxième partie du siècle. Il est très court et se nourrit non plus d'un passé mythique et imaginaire, mais d'un **passé historique**. Le ton de la narration, sérieuse, invente celui du roman tel que nous le connaissons aujourd'hui. Un exemple de ce genre est *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette. Autant de nos jours la lecture de cette œuvre peut paraître pour le moins aride, autant la lire dans cette optique de rupture et de modernité en montre les richesses fondatrices.

Parallèlement, en Espagne, se perpétue le genre du **roman picaresque** dès le XVI^e siècle.

Le ton en est ouvertement comique et raconte l'ascension sociale d'un homme pauvre, mais astucieux qui transcende la fatalité sociale en devenant très riche grâce à son intelligence : il s'agit du Picaro, comme dans *Tintin et les Picaros* !

Ceci a l'air anodin, mais démontre au contraire que **les hautes classes sociales fondées sur leurs origines et leurs héritages sont aussi accessibles à l'intelligence** qui peut défoncer les barrières de la naissance. Ce type d'idées prépare, en France, la philosophie des Lumières et donc, de ce fait, la Révolution. Ceci confortera au fur et à mesure la **mission récriminatrice** du roman.

Ce type de roman très populaire sera repris dans toute l'Europe, et notamment en France par Scarron, Sorel ou Cyrano de Bergerac (qui deviendra un héros emblématique de Rostand, mais qui fut un auteur de chair et d'os !)

Le XVIII^e siècle comme avènement du roman moderne

L'histoire de ce genre se densifie énormément en ce siècle des Lumières.

D'abord, le roman s'europeanise. Ensuite, il provoque un intense questionnement, et donc une forte littérature théorique sur le sujet.

C'est le **roman anglais** qui ouvre le bal. En effet, en Angleterre, la population est déjà fortement alphabétisée. Un lectorat assidu est donc demandeur, donne un sens à l'écriture du roman et à sa diffusion.

De *Robinson Crusoë*, **roman d'aventures** issu tout droit de la tradition picaresque, aux **romans gothiques** de Radcliff, Lewis ou Beckford, l'esprit du temps se diffuse aussi à la France et à la Prusse. Ainsi, différents courants anglais donnent naissance à des **genres français**.

Le **roman de mœurs** va influencer l'Abbé Prevost comme Marivaux. Le **roman d'aventures** Voltaire et ses

fabuleux *Candide* ou *Zadig*. Le **roman comique** Diderot. Et du **gothique** vont être issus, outre les écrits de Sade, le **préromantisme** qui sera déterminant pour toute l'histoire littéraire française du siècle suivant.

Ce roman étant devenu **subversif par nature**, car neuf et non plus tourné vers la mythologie gréco-latine, **on l'accuse aussi de tous les maux**.

Il est dangereux, car il s'adresse au plus grand nombre. Il narre des passions qui n'ont rien d'édifiantes (cf. *Le Moine* de Lewis, avec sa Mathilde, première femme fatale de l'histoire littéraire. À lire absolument dans sa traduction d'Antonin Artaud. La femme fatale est l'un des mythes les plus utilisés dans le roman français, depuis le XIX^e siècle jusqu'à maintenant !)

Boileau est un féroce critique du roman et il représente bien le **courant conservateur**, encore majoritaire en France au début du XVIII^e siècle.

Mais le genre a aussi ses défenseurs ! Après Huet, ce sont Lenglet, du Fresnoy ou Iraillh, qui tentent de renforcer le roman en lui créant une codification surtout reconnue et acceptée des auteurs, des critiques et aussi des lecteurs.

La lecture du roman de l'époque en arrive aux conclusions suivantes : le roman doit respecter un **ton**, une

narration, une **unité de temps/action**. Il n'a pas à être **vraisemblable**, sachant que les écrits classiques ne le sont pas davantage. Le roman peut être **utile** s'il **ne transgresse pas la loi, la morale et s'il respecte autant le roi que les personnes réelles** (et donc s'il respecte *aussi* les personnes réelles...)

En France, les grands défenseurs du genre sont Bricaire de la Dixmerie et son *Discours sur l'origine, les progrès & le genre des romans*, et Sade avec ses *Idées sur le roman*.

Selon ces auteurs, le roman français gagne ses lettres de noblesse par sa valeur **d'exemplarité morale** — même si Sade conçoit à ses débuts que le roman puisse aussi avoir **d'autres vertus** plus transgressives...

Diderot lui-même souligne que ce roman français moderne atteint une **peinture des sentiments** encore jamais égalée dans des œuvres de fiction.

La peinture des sentiments, nous y voilà... De la pure fiction d'humains idéaux et désincarnés, on est passé à des personnages qui, dans un univers de fiction, sont vraisemblants. Ils agissent, ils pensent, ils existent. Et le lecteur adore s'identifier à eux. Et pour que l'alchimie prenne, il faut que les sentiments dépeints — la psychologie n'existe pas encore, il faut attendre encore plus d'un siècle — soient précis, motivés. Ils donnent vie au personnage, et le

sens du roman peut alors être particulièrement bien décrit par l'auteur, et donc vécu avec précision par le lecteur. On voit bien ici que le roman dépasse une simple peinture historique, de mœurs ou de quête. **On se met à la place d'un héros** immergé dans un univers sinon vraisemblable, du moins qui pose problème. Et on ne le suit plus : **on devient lui.**

Au fur et à mesure, on s'attache à démontrer qu'outre la valeur moralisante du roman, c'est **sa valeur technique** qui en fait un genre majeur.

Marmontel, notamment, évoque, peut-être le premier, **l'esthétique propre au genre.**

Le roman **devient un genre à part entière** parce qu'il réclame une **technique esthétique différente** de tous les autres genres. Ceci paraît anodin, mais au contraire, c'est fondamental : le roman possède désormais des **personnages, une narration, une action qui lui sont propres** et qui conforment une **manière d'écrire particulière**. Une manière également **attendue par les lecteurs.** C'est donc au XVIII^e siècle que le roman devient un genre majeur, parce que c'est en ce siècle que sont codifiées ses techniques d'écriture qui sont aussi reconnues par les lecteurs.

De fait, naissent en cette fin de siècle les genres des **romans épistolaires** comme *Les Lettres persanes* de Montes-

quieu, des **romans libertins** comme *Les Liaisons dangereuses* de Laclos ou la sulfureuse *Justine* de Sade, et les **romans philosophiques** chers à Voltaire, Diderot ou Rousseau.

Le genre est déjà codifié d'une **manière très moderne** : découpage en chapitres, narration au passé, narrateur omniscient, utilisation de descriptions et de personnages sont maintenant monnaie courante. Ce sont tous ces traits qui forment le roman, y compris le roman d'aujourd'hui.

Les XIX^e et XX^e, siècles du roman héritier des Lumières

Du roman romantique au réalisme, du symbolisme au roman psychologique, l'histoire du roman est tout entière enracinée dans celle de l'histoire de la pensée. Et c'est cette pensée qui donne corps au roman. De ce fait, réel et roman se nourrissent mutuellement après la révolution. Si le monde tel qu'il est devient la principale source de préoccupation des romanciers, les romans eux-mêmes influencent le monde en retour comme des témoins du réel montrant ce qui, dans le réel, ne va pas.

Le roman moderne est donc issu du XVIII^e siècle et, en France, est très fortement influencé par l'esprit des Lumières.

Européen, le genre a été le support philosophique, divertissant ou subversif de cette pensée, qui a réussi à essaimer jusqu'à la Révolution française. Les lecteurs, nombreux, ont popularisé un genre qui n'était plus réservé ni à une élite, ni à une caste morale (nobles, Église, etc.) Le genre s'est libéré de son moralisme en se codifiant et en devenant populaire et a donc connu un succès grandissant, se préparant à devenir le support esthétique et philosophique majeur du XIX^e siècle.

2 — Du roman réaliste au modernisme : le XIX^e comme siècle du roman-roi

Au XIX^e siècle, le roman est donc mûr pour devenir un genre majeur, c'est-à-dire populaire.

Un **genre populaire** n'est pas un genre **limité par l'horizon de compréhension borné du petit peuple**. Ce sens est plutôt issu des détracteurs du Front Populaire de 1936 en France. Un genre populaire, c'est au contraire un genre compris par tous et accepté à travers ses codes et ses finesse, par le plus grand nombre. Et comme le roman s'adresse à ce plus grand nombre, il acquiert une puissance de feu encore inégalée. Tout le monde se met à lire le roman. Ceci signifie, en creux, qu'un auteur peut avoir une **audience très large relativement facilement**, et qu'il gagne donc un statut social important, du point de vue de l'histoire des idées. Mais ceci n'est pas venu du jour au lendemain, et l'histoire des auteurs de romans est un peu tortueuse.

Encore, à la fin du XVIII^e siècle, ni Madame de Staël, ni La Harpe – qui possèdent une grande audience et font référence dans le domaine littéraire – n'évoquent véritablement le genre du roman dans leurs histoires de la littérature. Ceci tend à démontrer que le roman n'est pas encore reconnu comme genre littéraire majeur dans l'élite du

pays. Il est sans doute trop subversif et accorde à des auteurs inconnus – non issus de l'aristocratie – un pouvoir très mal mesuré.

Mais c'est bien du roman anglais, d'aventure ou gothique, que viendra la renommée du roman. N'oublions pas qu'au début du XIX^e siècle, il n'existe en effet en France que trois genres romanesques considérés d'ailleurs comme des genres mineurs :

- Le **roman picaresque**, décrivant l'ascension sociale d'un héros pauvre, mais astucieux ;
- Le **roman sentimental**, mettant en jeu de l'amour, des sentiments, mais aussi une première approche psychologique ;
- Le **roman populaire**, mélodramatique.
- On y ajoutera les **écrits philosophiques** sous forme de contes, de lettres ou de dialogues, par exemple de Diderot, Voltaire ou Montesquieu.

Mais c'est bien en provenance d'Angleterre que certains auteurs français découvrent, par exemple avec *Ivanoe*, le roman historique. Il va révolutionner les possibilités du genre.

De l'histoire naît la vérité

En effet, le roman historique démontre une chose fondamentale : dans un roman, on peut écrire des **choses vraisemblables** et **analyser le monde sous différents aspects** : historiques, certes, mais aussi psychologiques. On

peut mettre en scène des **sujets qui touchent tous les lecteurs de par leur universalité.**

Ceci va donner du grain à moudre aux auteurs français, et donner naissance au **mouvement romantique**. Il est fortement influencé notamment par Rousseau, mais aussi par les romantiques allemands (Goethe, Schiller, Novalis...) ou anglais (les sœurs Brontë, Cowper, Coleridge, Shelley, Keats, Byron ou Scott...).

Le romantisme, courant décisif pour le roman français

On dit souvent d'un roman guimauve qu'il est « fleur bleue ».

La « **Fleur bleue** » trouve son origine dans le romantisme allemand en étant une notion devenue par la suite injustement péjorative. Elle représente la femme idéale à conquérir coûte que coûte chez Novalis. Ce thème sera extrêmement exploité par la suite.

Car les romantiques découvrent, une fois passé le grand souffle de la Révolution française, des Lumières et des espoirs offerts par cette nouvelle façon de penser, que **le monde replonge toujours dans le chaos**. Peu importent les révolutions et ses espoirs, le chaos est une malédiction insurpassable pour l'homme.

D'ailleurs, en France, Napoléon instaure une dictature à la suite de la Terreur, ce qui donne raison au pessimisme ambiant. **Les Lumières auraient-elles menti**, péchant par trop d'idéalisme ?

Face à ce constat amer, nos romantiques tentent d'**unir les contraires pour rechercher un idéal**, idéal que les Allemands nomment « *sehnsucht* » et qu'on traduirait à peu près par « Désir ».

Cet idéal souhaite dépasser les cruelles contradictions du réel — **temps qui passe** et **mort** qui approche, **amour impossible**, vérités à jamais cachées — afin de tendre à une **certaine sérénité du monde**, voire à un **idéal consolateur** de beauté ou de sagesse.

En France, le romantisme donne naissance à **trois types de romans fondamentaux** qui découvrent chacun à leur manière les possibilités encore inconnues du genre en matière de finesse d'analyse du monde et de soi.

- Le **roman de l'âme** met en scène la subjectivité d'un héros au cœur d'un monde en rupture avec lui, que ce soit à la première ou à la troisième personne. **Cette rupture est au centre de l'analyse de l'auteur.** Le héros va-t-il pouvoir la dépasser, va-t-il y échapper ou se faire engloutir ? C'est l'argument de romans de Chateaubriand, de Madame de Staël ou de Benjamin Constant. Ces œuvres décrivent l'impuissance de l'homme dans le monde, et la prérogative

de la conscience sur les choses sans que l'action puisse y changer quoi que ce soit. On quitte là les personnages héroïques pour peindre des **maladies de l'âme**, que ce soit la folie chez Nerval ou la mélancolie chez Chateaubriand. On notera aussi une **approche psychologique** des personnages, ce qui est très novateur.

- Le **roman réaliste** dépeint quant à lui le monde à travers un filtre qui se veut **objectif**. Les personnages y évoluent dans une profusion de détails, d'où un **art de la description et de la mise en scène très aboutis** dans ce courant dont Balzac et Stendhal sont des têtes de file. Pour autant, ce type d'approche littéraire implique bien vite l'idée que le monde est vu, malgré son apparente objectivité, à travers le filtre du regard des protagonistes. Ainsi, chez Balzac, les **petits détails du quotidien dépeignent l'âme et l'intériorité des héros** qui y évoluent. On nomme cela la **réflexivité**. Déjà, Rousseau jouait de ce principe, et Balzac le pousse très loin. Stendhal utilise le même art de la description, concernant cette fois ses personnages eux-mêmes. Ils se heurtent aux mêmes conclusions : *je est un autre* (comme le dit Rimbaud dans ses *Lettres du voyant*) et le mal du héros stendhalien, c'est la part d'ombre qui le hante à propos de lui-même ou des autres. On notera le fort développement, dans le genre du courant réaliste, du **narrateur omniscient**, qui en connaît donc beaucoup plus sur le monde que les personnages mis en scène.

- Il existe aussi des romans tordant la réalité pour immerger le monde au fur et à mesure dans **le fantastique**.

Le but est de montrer au lecteur les **outrances du réel**, de l'immerger dans un imaginaire qui lui-même est **souvent subversif** ou qui **récrimine contre le quotidien**. Balzac, Victor Hugo et Théophile Gaultier se sont parfois adonnés à ce genre dont Edgar Poe est l'une des têtes de file, comme Mérimée.

On retiendra que le lecteur, dans tous ces cas de figure, est **invité à une certaine découverte de personnages inconnus**, et à une **identification avec lui** — processus qui s'appelle *mimesis*.

Ainsi, l'auteur ne met pas seulement en scène un monde purement imaginaire ou détaché du réel : il offre au lecteur une **réflexion sur lui-même et sur le monde**. Ceci est l'une des grandes missions du roman moderne qui désormais ne s'en détachera plus.

Quand le réalisme s'empare... du réel !

Le **roman réaliste est donc bien issu du romantisme**, mais s'en détache au fur et à mesure pour s'adonner à une vision scientifique du réel. Au XIX^e siècle, il serait bien absurde d'ignorer les **grandes avancées scientifiques** dues à Darwin (théorie de l'évolution où l'homme ne descend plus de Dieu, mais du singe, pour dire rapidement les choses), à Wallace (la dérive des continents montrant que le monde se façonne sans bouleversement violent, mais dans une durée immensément longue, dépassant des millions de

fois le temps d'une vie humaine), à Claude Bernard (théorie du naturalisme mettant en jeu la détermination des espèces par rapport à leur adaptation à leur environnement, première approche de la génétique). Et puis Freud ne tardera pas à être traduit en français, lui qui montre que l'inconscient dépasse souvent tout acte de volonté rationnelle au profit des pulsions. L'inconscient freudien n'est pas encore décrit, mais il est pressenti par nombre d'auteurs dès les années 1870, dont Anatole France (*Thaïs*), Huysmans (*À Rebours*) ou même Nerval (*Aurélia*) ou Flaubert (*Saint-Julien l'Hospitalier*).

Nos auteurs **prennent en considération toutes ces nouvelles visions du monde**. Nous l'avons dit, Balzac ne se borne pas à transcrire le réel lors de longues descriptions un peu vaines, il offre au contraire au monde une **représentation réflexive des personnages**, ce qui implique leur soumission à une force qui les dépasse et qui préfigure l'inconscient freudien. Flaubert, Maupassant, lorsqu'ils n'écrivent pas des romans fantastiques, recherchent également cette **description complète, scientifique du monde** dans toute sa complexité, et les personnages mis en scène deviennent des humains expérimentaux qui doivent s'adapter — ou non — à un monde savamment, scientifiquement analysé et mis en place.

Zola induit un nouveau paramètre, inventant le **roman naturaliste**. Il gage qu'un humain est le fruit d'un milieu,

d'une culture, d'une éducation — ce sont ses acquis —, mais aussi d'une famille, d'une lignée, d'une substance quasi génétique qui le dépasse — c'est sa matière première, innée. Il crée donc un monde où les personnages se battent non seulement contre le quotidien, mais aussi **contre la longue malédiction des tares de la famille**. La réalité humaine oblige Zola à dépeindre le monde tel qu'il est, objectivement, sans fard ni tabou, ce qui induit une recherche scientifique et documentée sur la nature de l'homme et du monde. On dépasse là tout embellissement du réel pour arriver à un roman à l'inverse du romantisme. Pas de quête d'un idéal ici, seulement celle d'une certaine vérité scientifique, crue, telle qu'elle est.

Maupassant et Huysmans poursuivront cette recherche en y accentuant les **ressorts psychologiques** de héros se débattant contre la malédiction d'être un humain. Ils seront suivis par Anatole France, Villiers de l'Isle-d'Adam, Flaubert à la fin de sa carrière ou Mirbeau, pour créer les **mouvements symboliste et décadent**.

Ceux-ci sont fondamentaux, car ils font le lien entre le XIX^e et le XX^e siècle littéraires. Désormais, même si le roman met en scène des héros qui sont constitués d'une **psychologie très poussée et aboutie**, le monde est **scientifiquement décrit**, même s'il met en scène des périodes mythiques ou fantastiques, ou des logiques imaginaires. Le héros romanesque devient un filtre voyant le

monde à travers un certain regard orienté, ce qui donne lieu à une approche de l'absurde d'un côté, et de l'inconscient de l'autre.

D'autres genres essaient parallèlement : le roman se généralise comme genre majeur

Comme désormais le public est très largement alphabétisé et que la lecture reste l'une des seules manières de s'informer, les entreprises d'édition sont devenues très nombreuses et l'accès à la lecture facile.

Outre le genre majeur du roman réaliste, le siècle voit se développer les **romans qui paraissent en feuilletons** dans les journaux et les revues. Il voit donc s'étendre le **roman populaire**, dont Eugène Sue, George Sand ou Alexandre Dumas sont les chefs de file. Dans cette même veine naît le **roman policier** avec Edgar Poe — genre qui deviendra majeur seulement un siècle plus tard, mais dont s'inspire aussi Dostoievski avec par exemple *Crime et châtiment* — et le **roman de science-fiction**, inauguré par Jules Verne et Anatole France puis repris ensuite par Aldous Huxley notamment.

Comme le Second Empire pratique la **censure** avec fougue, le **roman satirique** détourne les situations réelles pour les transposer dans de petits récits romanesques très subversifs, mais d'apparence anodine. Ce genre existe également comme étant très répandu en Angleterre (grâce à

Dickens notamment).

Ensuite arrive **l'ère du modernisme** qui clôt définitivement le XIX^e siècle. En attendant, le roman est devenu **le genre majeur de la littérature**, concurrençant de plus en plus la poésie qui jusque là avait toutes ses lettres de noblesse.

3 — Du modernisme à nos jours

Nous avons vu qu'à la fin du XIX^e siècle, le roman a acquis ses lettres de noblesse auprès du public et qu'il possède techniquement tous ses codes.

Simplement, l'aventure ne s'arrête pas là. L'étape suivante est l'apparition, dans la pensée du siècle, de la **modernité**, qui va rejoaillir directement sur le roman en tant que témoin d'une nouvelle vision du monde ayant digéré l'ère industrielle.

La modernité, c'est quoi ?

Ce terme de « modernité », dans son sens contemporain, est inventé par **Charles Baudelaire** : « *La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.* » (*Le Peintre de la vie moderne*). Il ne date donc que de la moitié du XIX^e siècle et reste récent, alors que les temps modernes naissent, pour l'historien, dès la Renaissance au XVI^e siècle. **Modernité et temps modernes ne sont donc pas la même chose.**

La modernité influence directement les formes artistiques. On est alors en pleine révolution industrielle. En art, on se pose donc la question suivante : **est-ce la forme qui régit les fonctions, ou sont-ce les fonctions qui**

doivent régir les formes ? En industrie, on voit l'avènement du standard, des nouveaux matériaux précontraints qui sont fabriqués en grand nombre. C'est la taylorisation et le travail à la chaîne qui remplace l'artisanat, la Ford T qui en 1913 révolutionne les objets du quotidien et l'industrie, ainsi que le monde du travail. **On produit en masse, et donc à moindre coût, transformant les humains en consommateurs et leur promettant un accès au confort.**

Autant dire qu'en architecture, cela transforme radicalement les formes de la ville (voir la Charte d'Athènes du Corbusier). Socialement, la modernité conforme également le monde en différentes fonctions que sont le travail, les transports, les loisirs, le commerce... L'époque est au rationalisme, au positivisme (Auguste Comte), à la science, à l'industrialisation. Et l'imaginaire, dans tout ça, change de teneur pour tenter de comprendre les nouveaux fantasmes qui naissent avec cette société industrielle inédite, tendue entre peur et exaltation.

Le roman moderne : réunir l'épar

Dans le roman moderne, **l'intrigue finit par passer au second plan. Ce qui compte, c'est l'analyse.** Ce mouvement avait certes été ébauché par les romans réaliste et naturaliste. Mais désormais, **la psychologie des personnages devient le principal argument.** Ses interactions avec le milieu deviennent une forte source de

questionnements. Pendant que le monde se conforme à une certaine idée de la standardisation et du confort, les auteurs mettent leur style au centre du débat. Il ne s'agit plus d'avoir une écriture irréprochable et classique, comme c'était le cas pour un Balzac ou un Anatole France, mais d'approcher au plus près **la finesse de l'analyse psychologique des personnages en inventant la syntaxe et le vocabulaire idoines**. **Le monologue intérieur** fait son apparition et devient pour cela une arme répandue.

Un même roman va connaître dès lors des **ruptures de styles, de modes narratifs, de points de vue**. Il va étoffer sa **palette de techniques scripturales** au sein d'une même œuvre afin d'appréhender plus finement le sujet. Le métier de l'écrivain va donc devenir éminent comme un principal argument de reconnaissance. **Le lecteur ne lit plus seulement une œuvre, il lit un auteur.**

Et puis comme le monde se complexifie très brutalement par la science et la technique, le roman éprouve plus que jamais le besoin de lui **donner un sens**. Il s'agit désormais de tenter de l'appréhender dans sa totalité. L'auteur recherche cette **unification d'éléments aussi discontinus que ce que le monde lui donne à voir, et ceci est nouveau**. Ce trait est représentatif du mouvement moderne dans tous les arts, de la peinture à l'architecture, de la sculpture à la littérature.

Dans le roman, cela offre des œuvres complexes, aussi

complexes que le monde lui-même, et donc la naissance à plusieurs visions du monde cohabitant dans une même œuvre et se confrontant au fil de la narration. On appelle cela, en littérature, la **polyphonie** (terme inventé par Bakhtine).

Cela donne lieu naturellement à l'**avènement du roman psychologique**. De Henri James à Colette en passant par Romain Rolland et Paul Bourget, on creuse cette voie sans répit pour donner lieu à des **romans parfois très longs et ambitieux**. Roger Martin du Gard ou Thomas Mann en feront des **romans-fleuves**.

Seul problème : si on crée plusieurs visions du monde dans un seul roman, on enlève aussi au lecteur la possibilité de s'identifier à un héros par mimésis. Les romans deviennent un genre intellectuel, moins populaire, ce qui est également nouveau dans les temps modernes. L'esthétique, la théorie, les thèses, passent avant le plaisir de lire.

Face à ces outrances, certains auteurs tentent de revenir à une forme de roman plus populaire entraînant une méthode d'écriture qui reste l'une des grandes trouvailles du roman moderne : le **dialogisme**. Ici encore, c'est M. Bakhtine qui théorise ce concept littéraire.

Il s'agit pour un auteur de créer un narrateur étant sur le même pied d'égalité que les personnages — et non plus

omniscient — ce qui permet au lecteur de rester en **pleine immersion dans le monde dépeint malgré sa pluralité.** **La parole de l'auteur s'éloigne au profit de ses personnages.** Ceci rejoint la vision de l'homme de ce temps, à savoir un homme pluriel, changeant et dépendant d'autrui.

Ainsi, le roman moderne n'est plus un monolithe ne relatait qu'un monde global sous le seul œil d'un personnage ou d'un narrateur. Il relate un monde complexe, éclaté, sous le regard de plusieurs instances qui se veulent différentes, entre narrateur et personnages, lieux et temps mouvants. Comme tel, il s'est adapté une vision moderne du monde ! Si cette manière de faire existait déjà depuis longtemps (chez Diderot par exemple, au Siècle des Lumières), le XX^e siècle en fait une véritable piste de recherche romanesque, notamment sous la plume de Dostoïevski.

Quand même le monde est remis en cause et que le personnage gagne

Et puisque le roman creuse l'analyse de l'homme dans toute sa psychologie et ses zones d'ombre soumises à un monde complexe et pluriel, il est logique que les **constituants fondamentaux de l'homme, comme le temps, soient remis en question par le roman.** Ainsi Proust va-t-il créer un roman au temps cyclique, et Joyce un roman au temps dilaté. L'Histoire même est remise en cause, remplacée par une vision du monde extrêmement subjective

portée par des héros romanesques.

Dès lors, à partir de ce moment, il devient évident que le monde dépeint échappe à toute objectivité, et que c'est la vision des héros mêmes qui conforme le monde : **le monde n'est plus, l'univers n'est qu'un regard profond.**

Cet écart entre réel et œil devient primordial dans le roman, car il va donner naissance à bien des courants du XX^e siècle. Désormais, c'est la vision du personnage qui mène la danse et qui entraîne avec lui la logique du monde. Le monde n'est donc que voile et apparences, parfois mensonge, et ce voile est issu du héros ou du narrateur lui-même. On ne saisit du monde que ce que l'on en voit, ce qui ne simplifie pas les actions que l'on peut avoir dessus...

Les personnages romanesques tentent ces actions et le roman est alors, dans sa dimension humaine, plus expérimental que jamais parce qu'il **retrace tous les questionnements du temps**. Le roman illustre une thèse, une pensée, ou alors l'impuissance entraînée par une vision du monde particulière. Parfois, **la parole de l'auteur se fait agissante, parfois elle se veut engluée et emprisonnée dans la condition humaine.**

Le roman devient donc le **reflet d'une incapacité à saisir le monde et à lui donner sens**, surtout avec le chaos et la souffrance occasionnés par les deux guerres mondiales.

L'absurde est mené au bout par Camus et aussi par Céline. Chez ce dernier, les héros emblématiques tels que Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* conforment le monde par leur zone d'ombre. Tout acte est rendu insignifiant, car le monde n'a pas de sens parce que le héros n'a pas de sens non plus. La nuit, c'est l'ombre, la seule réalité.

Chez Camus, ce constat mène à une recherche de la parole, et la seule façon de nommer les choses est le roman lui-même. Car **nommer le monde, c'est lui donner le seul sens qui vaille, un sens profondément humain**, même si celui-ci est aussi enrubanné d'ombre, comme l'homme lui-même peut l'être.

Du même questionnement émerge le **roman existentialiste** mené en France par Sartre et Beauvoir : le but est de trouver une solution à la solitude d'un humain pris dans les méandres de son être et qui ne voit le monde qu'à travers ces méandres.

Le roman cherche donc **la vérité sur l'homme et sur le monde**, alors que ces deux notions se sont considérablement obscurcies au fil des découvertes scientifiques et techniques.

Il est aussi question de **récriminer contre cet obscurcissement** : qu'est-ce que la modernité nous a offert de mieux depuis qu'elle existe, sinon une masse de choses tellement complexes que le monde a perdu son sens ?

Les auteurs du XX^e siècle sont en butte à ce questionnement et tentent d'y répondre en tordant le roman avec force dans toutes les directions.

L'**inconscient**, depuis Freud, préside à l'homme qui n'est même plus maître de sa destinée rationnelle ? Les surréalistes décident de créer un type de roman le mettant en scène, Breton le premier.

La **parole n'a pas de sens** dans le monde ? Alors l'invraisemblable peut devenir l'essence même du roman, même s'il apparaît dès lors que c'est bien l'**imaginaire** qui préside avant tout à la destinée des hommes en contrant l'**absurde**, comme le montrent un Vian ou un Kafka.

*... Et quand le roman, à l'instar du monde, perd sa structure pour assumer l'**imaginaire** même du roman...*

Devant ce chaos d'une littérature recherchant un sens devenu aussi complexe que le monde lui-même, devant la déstructuration issue des deux guerres, le roman va donc **répondre à une crise de désespoir existentielle en vivant cette crise de l'intérieur**.

Tout d'abord en se penchant sur la **parole de l'auteur** elle-même. En sciences humaines, dans les années 50-60, on assiste après Lévi-Strauss et Foucault à une **recherche très**

forte de structures communes à tous les hommes. Ces structures expliqueraient comment tous les hommes, de par le monde, et qui ne se connaissent pas, possèdent des fonctions communes de langage, de comportement, de religions, de croyances, d'imaginaires, de mythes, de pratiques... Et cela donne naissance au structuralisme d'un côté, aux sciences humaines au sens contemporain du terme de l'autre. La quête de sens progresse.

Pendant qu'on recherche ces structures avec force, ce qui rejaillit sur la linguistique (Saussure), l'anthropologie (Lévi-Strauss), la philosophie (phénoménologie de Husserl et Merleau-Ponty) et tout ce genre de choses, la littérature avale de plein fouet ces nouvelles révolutions et ces visions du monde inédites. Elle réagit vite en montrant que si elle possède elle aussi une structure, elle **possède la possibilité d'être déstructurée.**

C'est le **lettrisme** qui apparaît dans les années 50 via Isidore Izou et les **courants Dada et surréalistes**, qui va commencer à **jouer avec la structure du roman** pour en démonter et recréer les mécanismes. Cette démarche place Freud et son inconscient au premier plan de la vision du monde des auteurs, conformément au temps. Naissent alors tous ces courants jouant sur et avec les mots, formalisés notamment par OULIPO et les surréalistes, montrant des œuvres soit totalement déstructurées, soit au contraire créées sur des contraintes à l'apparence scientifique, mais souvent

absurdes (Queneau, Perec...) Le but est de démontrer que l'imaginaire est riche, qu'il s'est perdu et qu'il doit reprendre sa place dans le monde. Qu'il vaincra contre l'attitude « scientiste » des structuralistes qui mettent des « istes » dans toutes leurs phrases ! Ce courant global, « lettriste », qui va durer au moins trente ans, est une réaction forte contre les sciences humaines qui calibrent et structurent le monde avec force et autorité. Mai 68 ne dira sans doute pas grand-chose d'autre...

La tentative de retour au sens : le nouveau roman

Dans les années 50, juste après la guerre et en pleine Reconstruction, le roman est essoufflé. Il a subi toutes les déstructurations du lettrisme, est arrivé à un sommet de complexité avec le roman psychologique et est donc épuisé. Le roman s'est un peu perdu dans une vision du monde trop complexe et souhaite **réacquérir ses lettres de noblesse**, comme au bon temps du XIX^e. L'objectif est qu'il revienne au-devant de la scène sans plus se perdre dans une recherche de sens inaboutie ni de l'expérimentation qui le rend indigeste pour les lecteurs.

Autant les maisons d'édition cherchent de nouveaux auteurs, autant certains d'entre eux pensent que le roman est tellement lessivé qu'il faut passer à autre chose. Cette attitude existe dans d'autres arts : en jazz, le free-jazz a été au bout de la déstructuration, offrant des œuvres qui ne font plus sens sinon par leur structure elle-même et qui, de par

leur complexité, ne sont devenues que des manifestes mettant en jeu des idées tellement théoriques qu'elles sont seulement conceptuelles. En peinture, on assiste au même phénomène avec des œuvres de moins en moins figuratives, allant jusqu'à la plus grande abstraction (*Carré blanc sur fond blanc*; Malevitch.)

Les simples notions de plaisir, de lecteur, de recherche sont au centre du débat. Et si le roman était arrivé à sa fin ? Et si on avait tout tenté avec lui à tel point que, outre les théories illustrées par le genre, l'objet même du roman était désormais de disparaître ? Comment renouveler sa popularité ? Comment le remettre dans un chemin qui puisse perpétuer la tradition d'un genre majeur ?

Le **nouveau roman** va tenter de répondre à ces interrogations. Il s'agit de renouveler l'acte d'écriture. Certes, les choses ont évolué, il n'est plus question de psychologie — le genre paraît avoir été épousé par Proust par exemple — ou de réalisme — achevé par Balzac. On va **remettre en question les problématiques du monde, des personnages et des narrateurs.** Chaque auteur du nouveau roman — Sarraute, Robbe-Grillet, Simon, Ricardou, Butor, Duras... — va réfléchir au statut de l'écrivain. On va tenter de remettre de l'ordre dans les conventions. Passe donc en avant-plan la culture du lecteur qui doit communiquer et correspondre avec celle de l'auteur. Terminés les personnages, les actions, maintenant

seule compte l'**ère du soupçon** (Sarraute). Le monde est insécuré, il appelle à une **révolution** : on veut qu'elle ait au moins lieu dans le roman.

Pour autant, la « révolution » envisagée est maigre, car les ressorts utilisés appellent des principes souvent déjà utilisés par le passé. Mais cette réflexion sur le roman, mise en pratique, a le mérite de **stabiliser les choses** et de remettre le genre romanesque au centre du débat littéraire.

Il n'en sort sans doute pas beaucoup de grandes œuvres, mais surtout le sentiment que non, tout n'a pas été dit par le roman : il reste encore de nombreuses pages à écrire pour perpétuer ce genre...

Pour preuve, cinquante ans après, le roman n'est pas mort !

4 — Le roman aujourd’hui

Le roman aujourd’hui, c'est une épineuse question.

On est là dans un gouffre de questionnements. Nous avons quitté l'histoire du roman au nouveau roman, et après ?

Rappelez-vous... Déjà dans les années 80-90, quand on achetait le Lagarde et Michard pour prendre une belle anthologie des œuvres littéraires, les volumes étaient minces et s'étoffaient jusqu'au XVIII^e siècle. Au XIX^e, l'anthologie de ce siècle épaisseait encore parce que le siècle était foisonnant. Mais le volume consacré au XX^e mesurait presque le double. Était-ce parce que ce siècle était encore plus riche que le précédent ?... Non, certainement pas.

Il est seulement très difficile de créer l'anthologie d'un siècle en cours pour deux raisons principales.

La première, c'est que bien malin et prophétique celui qui saura quels courants seront considérés comme mineurs ou majeurs dix, trente ou cinquante ans plus tard. Bien des pages sont consacrées à Mauriac. Bien peu à Vian. Résultat, cinquante ans après, concernant l'histoire de la littérature, lequel des deux a le plus amené à la littérature ?...

Deuxièmement, le XX^e siècle a connu une révolution majeure, celle des médias. Ainsi, nous ne sommes plus à

l'époque où les théoriciens étaient connus des années après la diffusion restreinte, mais digérée de leur pensée. Au contraire, au XX^e siècle, les théories n'ont jamais été aussi nombreuses, contradictoires, pour certaines à peine abouties tout en étant immédiatement diffusées. Le mode de diffusion du net a transformé les processus autant auprès des théoriciens — immédiatement et tous diffusés, parfois avec une incitation institutionnelle si forte qu'elle est obligatoire, via des portails comme *HAL* ou *Web of science* — que des lecteurs. Ces derniers peuvent, sur internet, trouver tout de suite des fondements à ce qu'ils cherchent sans qu'on leur laisse le moindre recul de digestion.

Or, il faut bien le constater, **ce sont aussi les théoriciens qui ont fait avancer le roman à l'ère moderne**. Surtout lorsque ceux-ci étaient auteurs eux-mêmes. En y réfléchissant, ils ont posé des questions autant aux lecteurs qu'aux éditeurs et ces questions ont fait avancer la donne, car les auteurs s'en sont emparés. Un Sartre, un Camus ou un Gracq étaient de grands spécialistes en théorie littéraire ! Mais après les années 70, quels sont les théoriciens du monde et des romans qui ont pu faire avancer les choses d'une manière sûre, évidente et universellement reconnue ?

Il y a bien quelques courants qui ont émergé, comme le post-modernisme, très bien théorisé par [Umberto Eco](#), notamment dans *La Guerre du faux* ou *De la littérature*. Mais force est de constater que le livre étant devenu un bien de consommation comme les autres, les théories le concernant,

tout comme les fédérations d'auteurs en courants défendant des idées communes, sont devenues très difficiles à décrypter depuis 1980.

Car le roman part un peu aujourd'hui dans tous les sens. Concurrencé certainement par les autres genres — la radio, le cinéma, la BD, internet ! — il n'est plus aussi majeur qu'il le fut, mais **il reste prégnant.**

Le roman, produit de grande consommation

Sachez qu'en France, il est sorti en 2008 environ 8 **titres de livres... par heure**, dont **50 % de nouveaux titres**. Pour illustrer ce fait, en 2008, il est sorti plus de 76 500 titres dans l'année. Pour jouer, sachez qu'en ce 8 janvier 2013, il est sorti depuis le début de l'année 1626 nouveaux ouvrages.

Tous ne sont pas des romans, tant s'en faut. Actuellement, les livres qui se vendent le plus sont des livres pratiques, des bandes dessinées, des livres de jeunesse, des ouvrages historiques, mais pas des romans.

Les livres n'ont jamais été aussi lus, mais en tant que produits de grande consommation, il est difficile d'avoir une réelle lisibilité de courants ou de genres. (Voir les études *Pour que vive la politique du livre*, Sophie Barluet, 2007 – paru en 2010 – et *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2009-2010*, INSEE, mars 2011.)

Les livres sont devenus une **industrie**. Autant cela peut paraître rébarbatif, voire apeurant pour celui qui se lance dans l'écriture du roman, autant cela possède un aspect rassurant : **jamais dans l'histoire le livre n'a été diffusé aussi facilement. Jamais il n'a été aussi facile d'être édité.** Et donc, cela est une bonne nouvelle !

Ce qu'il serait absurde de croire, c'est que parce que les titres n'ont jamais été aussi nombreux, ils sont tous d'une médiocre qualité.

Le grand roman existe encore : le lecteur est au centre du processus désormais

La qualité d'un roman est toujours là. On pourrait penser que ceci est purement subjectif, alors que non : **un roman, c'est un genre, c'est donc une codification.** Dans cette optique, **un « bon » roman est un roman qui saura exploiter ces codes de sorte que le lecteur puisse en apprécier les dimensions**, conformément à son « horizon d'attente » (Jauss, *Théorie de la réception*).

Cette théorie de l'**horizon d'attente** est passionnante et montre qu'un lecteur attend d'un roman trois choses issues de l'écart existant entre sa culture de ce qu'est une œuvre et l'œuvre elle-même.

- Le premier paramètre mesurable est **l'expérience préalable du lecteur** face au genre qui lui est proposé. Par

exemple, s'il lit *L'Homme aux cercles bleus* de Fred Vargas, le lecteur se place dans la configuration « roman policier » et l'écart entre les codes qu'il en attend et l'œuvre va déterminer son jugement ;

- **La forme et la thématique d'œuvres antérieures dont cette œuvre présuppose la connaissance** sont le second paramètre. Par exemple, un lecteur lisant *Thaïs* d'Anatole France a sans doute déjà lu des œuvres flaubertiennes se rapprochant de ce thème (comme *Salammbô* ou *Hérodiade*) et connaît sans doute une partie des caractéristiques de la femme fatale dans la littérature de la fin du XIX^e siècle. C'est l'écart entre cette connaissance et ce que lui propose l'œuvre qui va également déterminer son jugement.
- Enfin, l'**opposition entre langage poétique et langue pratique, entre réel et imaginaire**, est un troisième paramètre. Le lecteur va **confronter l'œuvre à sa quotidienneté** et à son expérience. Lorsque l'œuvre change en partie sa vision du monde, elle établit un rapport avec la société qu'elle remet en question.

Il se trouve que le sens du texte est certes inscrit dans ce texte, mais il est **cependant actualisé par chaque lecteur à chaque lecture** ! Si l'auteur produit une expérience esthétique par son métier et son savoir-faire — ce qu'on appelle la *poïesis*, à savoir la « création » — il produit aussi par son œuvre une expérience et une réalité nouvelles pour le lecteur. Une fiction qui certes ne s'oppose pas vraiment au

quotidien, mais qui nous renseigne sur lui.

Il se trouve donc que le lecteur reçoit cette nouvelle réalité ainsi que cette expérience esthétique et lui donne sens. Ceci se nomme l'*aisthesis* (qui signifie « perception par l'intellect » ou « prise de connaissance »). Puis le lecteur se libère de son quotidien et de ses contingences parfois difficiles pour se placer dans un état de jugement esthétique fondé sur le plaisir : il s'identifie aux personnages et aux situations véhiculées par l'œuvre : c'est la *catharsis* (qui signifie « purification », « épuration des passions »). **Ce lien entre le texte et le lecteur est une collaboration forte qui fonde l'expérience esthétique.**

Le roman réussi est celui que vous trouvez réussi

Or, le propre d'un roman réussi est sans doute de répondre justement à ces horizons d'attente du lecteur en libérant et du plaisir esthétique, et de l'empathie avec les situations et les personnages, et une vision du monde assez aboutie pour qu'elle concurrence le réel tout en mettant en lumière certains de ses traits constitutifs.

Il est donc inutile de préciser que les œuvres contemporaines réussies existent bien, et que finalement, **au centre de tout ce processus n'est pas l'industrie du livre, mais bien le lecteur lui-même.**

Dès lors, un auteur écrit-il pour soi ou pour les autres ?... Il semble que la réponse est évidente. Tout l'intérêt aujour-

d'hui du roman contemporain, par sa très large diffusion, est sans doute justement de **mettre l'autre au centre du débat**. Dès lors, à vous de lire et de lire encore pour trouver non pas l'œuvre du siècle, mais bien celle qui sera VOTRE œuvre du siècle !

5 — Bibliographie

Voici une bibliographie qui souhaite juste donner quelques jalons. Elle n'est pas du tout exhaustive — ce qui est impossible — et n'est pas non plus une bibliothèque idéale, tant s'en faut ! Elle permet simplement de bien prendre en compte les textes qui ont fait évoluer le roman jusqu'à aujourd'hui. À vous d'ajouter les œuvres que vous souhaitez ou même d'en enlever !

Le roman antique, l'épopée

- Homère, *L'Iliade*, 850 à 750 av. J.-C. [Lire en ligne](#)
- Longus, *Daphnis et Chloé*, 200 av. J.-C. [Lire en ligne](#)
- Virgile, *L'Énéide*, 29 à 19 av. J.-C. [Lire en ligne](#)
- Apulée, *Les Métamorphoses*, l'an 1. [Lire en ligne](#)
- Pétrone, *Le Satyricon*, avant 100 ap. J.-C. [Lire en ligne](#)

Le roman médiéval (IX-XII^e siècles)

- *Roman de Thèbes*, 1150. [Lire en ligne](#)
- Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, 1181.
[Lire en ligne](#)
- Turolde (?), *La Chanson de Roland*. [Lire en ligne](#)

Le roman en prose (XIII^e siècle)

- Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le Roman de la*

Rose, 1230 à 1280. [Lire en ligne](#)

- Phelippe de Remi, *Jehan et Blonde*, vers 1250. [Lire en ligne](#)

Le roman du XVI^e siècle — fondations du roman moderne

- François Rabelais, *Le Quart-Livre*, 1552. [Lire en ligne](#)
- Cervantès, *Don Quichotte*, 1605. [Lire des extraits en ligne](#)

Le roman baroque (XVII^e siècle)

- Honoré d’Urfé, *L’Astrée*, 1607-1626. [Lire en ligne](#)
- Madame de Scudérie, *Clélie*, 1654-1660. [Lire en ligne](#)
- Pierre-Daniel Huet, *Traité de l’origine du roman*, 1670. [Lire en ligne](#)
- Madame de La Fayette, *Zayde*, 1670. [Lire en ligne](#)

Le roman galant et historique (XVII^e siècle)

- César de Saint-Réal, *Dom Carlos*, 1672. [Lire en ligne](#)
- Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, 1678. [Lire en ligne](#)

Le roman picaresque (XVII^e siècle)

- Charles Sorel, *Le Palais d’Angélie*, 1622. [Lire en ligne](#)
- Paul Scarron, *Typhon ou la gigantomachie*, 1648. [Lire en ligne](#)

Le roman français du XVIII^e siècle

- Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, 1731. [Lire en ligne](#)
- Pierre de Marivaux, *Télémaque travesti*, 1736. [Lire en ligne](#)
- Voltaire, *Zadig*, 1747. [Lire en ligne](#)
- Voltaire, *Candide*, 1759. [Lire en ligne](#)
- Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1784.

[Lire en ligne](#)

Le roman épistolaire du XVIII^e siècle

- Charles-Louis de Montesquieu, *Les Lettres persanes*, 1721. [Lire en ligne](#)
- Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761. [Lire en ligne](#)
- Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782.

[Lire en ligne](#)

Le roman libertin du XVIII^e siècle

- Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, 1748. [Lire en ligne](#)
- Crébillon fils, *Le Temple de Vénus*, 1777. [Lire en ligne](#)
- Donatien de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791. [Lire en ligne](#)

Le roman romantique (XIX^e siècle)

- Madame de Staël, *Delphine*, 1802. [Lire en ligne](#)
- Chateaubriand, *René ou les effets de la passion*, 1802. [Lire en ligne](#)

- Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, 1826. [Lire en ligne](#)
- George Sand, *Indiana*, 1831. [Lire en ligne](#)
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831. [Lire en ligne](#)
- Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte Cristo*, 1844. [Lire en ligne](#)
- Prosper Mérimée, *Carmen*, 1847. [Lire en ligne](#)

Le roman réaliste et naturaliste (XIX^e siècle)

- Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1835. [Lire en ligne](#)
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1856. [Lire en ligne](#)
- Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, 1884. [Lire des extraits en ligne](#)
- Guy de Maupassant, *Bel Ami*, 1885. [Lire en ligne](#)
- Émile Zola, *L'œuvre*, 1886. [Lire en ligne](#)

Le roman populaire (XIX^e siècle)

- Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, 1843. [Lire en ligne](#)
- Edgar Allan Poe, *Le Scarabée d'or*, 1843. [Lire en ligne](#)
- Jules Verne, *Cinq Semaines en ballon*, 1863. [Lire en ligne](#)

Le roman symboliste / décadent (XIX^e siècle)

- Gustave Flaubert, *Hérodias*, 1877. [Lire en ligne](#)
- Anatole France, *Thaïs*, 1890. [Lire en ligne](#)
- Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, 1899. [Lire en ligne](#)
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901. [Lire en ligne](#)

Le roman psychologique (XX^e siècle)

- Paul Bourget, *Le Disciple*, 1889. [Lire en ligne](#)
- Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, 1913. [Lire en ligne](#)
- Joyce, *Ulysse*, 1920.
- Romain Rolland, *Clémambault*, 1920. [Lire des extraits en ligne](#)

Le roman existentialiste et l'absurde (XX^e siècle)

- Franz Kafka, *Le Procès*, 1925
- Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, 1938
- Boris Vian, *L'Écume des jours*, 1947
- Albert Camus, *La Chute*, 1956

Lettrisme et OULIPO , surréalisme (XX^e siècle)

- André Breton, *Nadja*, 1928
- Isidore Izou, *L'Aggrégation d'un nom et d'un messie*, 1947
- Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, 1959
- Georges Perec, *Un Homme qui dort*, 1967

Nouveau roman (XX^e siècle)

- Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, 1953
- Michel Butor, *La Modification*, 1957
- Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, 1958
- Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, 1959

Roman post-moderne (XX^e siècle)

- Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1982
- Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, 1988

Bibliographie critique

- Antoine G. dir, Brunot F. éd., *Histoire de la langue française*, Paris, CNRS, volumes 1880-1914 (1985) et 1914-1945 (1995)
 - Bakhtine M., *Poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970
 - Bourget P., *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885
 - Breton A., *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, 1953, Paris, Société nouvelle des Editions Pauvert, 1979
 - Breton A., *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Bruxelles, René Henriquez, 1934
 - Camus A., *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951
 - Castex P., *Horizons romantiques*, Paris, Corti, 1983
 - Chartier R., « Stratégies éditoriales et lectures populaires », in *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, t.I, 1983-1986
 - Chevrel Y., *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1993
 - Citti P., *Contre la décadence (1890-1914)*, Paris, P.U.F., 1987

- Collot M., *L'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988
- Décaudin M., *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1960
 - Eco U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 1962.
 - Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
 - Guth P., *Histoire de la littérature française*, Paris, Editions du Rocher, 1992
 - Kristeva J., *Séméiotikè*, Tel Quel, Paris, Seuil, 1969
 - Lanson G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, rééd. 1965
 - Moatti C. & Heinstein J. dir., *Typologie du roman*, colloque, Sorbonne nouvelle, Paris, 1984
 - Nelli R., *L'Erotique des troubadours*, Bibliothèque méridionale, Toulouse, 1963, Paris, rééd. U.G.E., 1974
 - Peyre H., *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, P.U.F., 1971
 - Praz M., *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977
 - Reichler C., *L'Âge libertin*, Paris, Ed. de Minuit, 1987
 - Richard L., *Expressionnistes allemands (panorama bilingue d'une génération)*, Paris, Maspero, 1974, rééd. La Découverte, 1983
 - Sartre J.-P., *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946
 - Schneider, M., *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985
 - Tadié J.-Y., *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987

- *Théorie d'ensemble*, ouvr. Collectif avec R. Barthes, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968
 - Zola E., *Le Roman Expérimental*, Paris, 1881 in Zola, *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970

2 – Méthodologie d’écriture du roman

Écriture du roman

Il serait dérisoire de penser que pour écrire un roman, il faille **suivre des recettes** comme devant un bon livre de cuisine. Certains ont d'ailleurs essayé de créer des grilles pré-établies, ce qui a donné le **roman algorithmique** ou les **romans à contraintes** (OULIPO). D'autres se sont même fait quelques sous, à l'époque de leurs études, en écrivant pour les éditions Harlequin qui envoyait par la Poste une fiche d'écriture demandant qu'en page 20 ait lieu le premier baiser, en page 40 la première dispute, en page 60 la rupture et en page 80 les retrouvailles chaudes, sensuelles, torrides et débordantes !

Nous savons que le roman est un **genre** et qu'il est donc **codifié**. L'histoire du roman nous a éclairé sur bons nombres ces codes.

Pour qu'il reste un roman, **des règles sont à respecter**. Sinon, on peut écrire autre chose, créer même un nouveau genre si on est doué. Mais pour être plus terre à terre, il faut sans doute suivre quelques pistes qui permettent de mener à bien l'aventure de cette écriture si longue, mais si passionnante.

Nous proposons dans ces pages de vous montrer **un trajet possible**. Il y en a sûrement beaucoup d'autres, qui peuvent être l'objet d'ardentes discussions.

Cependant, afin de jouer le jeu et de vous montrer la via-

bilité de la démarche, je vais mettre en scène mon propre trajet d'écriture en me fondant sur un exemple de roman que j'ai vraiment écrit et qui est achevé, *Ludmila ou les Désirs d'Adam*.

Il vous sera possible d'acheter ce roman en ligne dans sa version commentée et didactique, avec le texte intégral, bien sûr.

Le plus important de tout : AMUSEZ-VOUS BIEN !

1 — Bâtir son argument

Pour écrire un roman...

Le premier principe à élucider, pour écrire un roman, est... de **savoir ce que l'on veut écrire !**... Ceci paraît un peu absurde et basique du premier abord, mais pourtant, définir préalablement le sujet, ce que l'on veut montrer ou raconter, pour quoi, voire pour qui, détermine toute la suite du processus de création.

Qu'est-ce que l'argument ?

L'argument consiste, en cette première phase, à **cerner son sujet**. Pour pouvoir le bâtir, il faut répondre à différentes questions parfois simples et précises, parfois plus compliquées.

- Quel est ou quels sont les **thèmes** que je veux aborder ?
- À quelle(s) **époque(s)** se déroulera mon histoire ?
- Y a-t-il quelque chose que je veux **montrer ou démontrer en filigrane** ?
- Mon roman appartiendra-t-il à un **genre** ? (roman policier, science-fiction, roman psychologique, roman biographique...) Si oui, quels **codes** propres à ce genre devrais-je respecter ?
- Mon roman part-il de **faits, de mythes, d'un contexte culturel ou imaginaire existants**, ou vais-je

créer un univers de toutes pièces ? Si oui, quelles sont les caractéristiques de cet univers ?

Répondre à ces questions, c'est déjà mentalement **s'orienter vers les tâches qui restent à effectuer**. C'est aussi trier le bon grain de l'ivraie en se préparant avant tout à savoir **où l'on va se diriger**. Rien n'est plus pénible pour un auteur que de se retrouver un bon matin devant une page blanche, ou devant le triste sentiment d'avoir épuisé le sujet en trente pages alors qu'on était parti pour faire quelque chose de solide. Je suis convaincu que **ne pas mûrir un projet d'écriture, c'est le rendre mort-né**. Je ne crois guère à ce romantique flux d'inspiration qui ferait que d'un seul jet, l'œuvre sortirait du stylo magiquement.

Car **l'argument va préparer la recherche documentaire, le ton, le style, le processus de narration** et, pour tout dire, toute la mise en partance réclamée par le travail d'écriture !

Je ne sais pas pour vous, mais pour moi, ce travail peut durer un certain temps. J'y pense beaucoup, je n'écris rien encore, mais je **repère des endroits, des intonations, des idées**, des choses du quotidien résonnent avec ce qui va venir.

Et puis d'un coup, ça sort. Là je noircis une page, puis deux, puis je fais un petit dossier plus ou moins long pour

répondre à ces questions et pour cerner la documentation qui serait susceptible de me manquer le cas échéant.

J'y reviens...

Conclusion sur l'argument

L'argument du roman est le **fil rouge à suivre coûte que coûte**. Il faut donc le peaufiner, le polir jusqu'à ce qu'il soit toujours présent à l'esprit. Il va déterminer **un contexte, des options, une narration, des personnages et une thèse**, et va permettre de construire la totalité du roman avant même tout acte d'écriture. Il permettra aussi, s'il le faut, de réunir la documentation nécessaire à l'élaboration du monde, des personnages ou de l'histoire. Attention, les lecteurs peuvent être très affûtés à ce sujet, et il ne faut donc pas avoir d'incohérence et d'imprécision dans cette phase.

Mieux le roman sera préparé, plus son argument sera précis et plus il sera facile à écrire.

2 — La documentation

Arf, la documentation !... La partie de solidification de l'édifice...

Certains auteurs, comme Umberto Eco ou Anatole France, ont une telle culture que leur documentation ne cesse de devenir une bibliothèque intérieure. Ou parfois, pour certains auteurs, la vie est une documentation. Pensons à Céline, ou encore à Diderot...

Mais souvent, pour écrire un roman, il faut en toile de fond s'**être documenté assez violement**.

Le principe de vraisemblance

Oui, imaginons [Patricia Cornwell](#) décrire une Kay Scarpetta qui hésiterait sur les processus médico-légaux ! ou encore des Rougon-Macquart de Zola ignorant tout du monde des locomotives, des grands magasins, des troquets sombres ou de la peinture !

Même dans des univers invraisemblables, le **principe de vraisemblance** doit l'emporter pour le lecteur. Dans un monde totalement imaginaire et purement fictif, la *Montagne magique* de Thomas Mann n'a de sens que parce que la contre-utopie sous-tendant ce monde est sans faille. C'est

parce que sa logique est irréprochable que Fred Vargas nous entraîne dans un roman policier décalé — décalé, sans réellement d'accroche directe avec la quotidienneté — qui justement joue avec force sur ce décalage. La **superposition entre les plans** — réel et logique rationnelle d'un côté sur des faits objectifs dus à un meurtre, pensée très alambiquée et fonctionnant par induction de l'enquêteur de l'autre — crée un univers où les failles de la quotidienneté communément admises sont mises en relief tandis qu'on proclame le droit à l'imaginaire de s'infilttrer dans le monde avec plus de profit que le cartésianisme.

Bref, **pour être solide, il faut être documenté.**

Où, quand, comment, pour quoi ?

La documentation concerne un peu tout dans un roman. Mieux, elle va donner des idées en mettant en relief des précisions, des incohérences, des *modus vivendi* ou *operandi* insoupçonnés. Elle va enrichir le trajet.

Elle n'est pas nécessaire si le savoir de l'auteur, sur un thème, est déjà solide : je vois mal Henri Barbusse aller consulter l'*Encyclopédia universalis* pour dépeindre la Première Guerre mondiale dans *Le Feu* !

Mais par contre, pour les zones d'ombre et les hésitations inhérentes à un milieu, à une technique, à un temps, il est **vraiment très conseillé de se documenter.**

Pourquoi ? Parce que **le lecteur peut être expert.** Et que

s'il ne l'est pas, son immersion exige qu'on le soit pour lui.

Je ne vois pas pourquoi un narrateur omniscient, par définition partout à la fois, sachant tout du monde, à la limite du divin, serait **moins documenté qu'un lecteur**. Je ne comprendrais pas de lire un roman qui affirme une vision du monde si celle-ci est tronquée involontairement par une faille, des imprécisions grossières ou des erreurs. Et je ne saurai pas justifier avec force mes choix si ceux-ci sont fondés sur du sable.

Une bonne documentation permet à l'argument de se préciser au fur et à mesure, et de **consolider les idées du roman...**

La documentation réussie ne doit jamais se voir !

Il reste que **la documentation est traître**.

Je vais prendre un exemple : **Giacometti et Ravenne** ont le vent en poupe en ce moment, et se sont spécialisés dans l'écriture de polars ésotériques sous influence du roman historique d'une part, et de l'imaginaire de la Franc-Maçonnerie d'autre part. Leurs romans se vendent très bien et je n'ai rien contre, au contraire, je prends bien du plaisir à les lire.

Mais ils alternent les chapitres — et en font une artificielle marque de fabrique — entre contexte historique et quotidien. L'alternance des temps est intéressante, ils

n'ont pas inventé ce processus qui nourrit l'intrigue et offre à chaque fin de chapitre une accroche, un « *cliffhanger* ». À la fin de l'ouvrage, les deux temps se rejoignent et donnent lieu au dénouement.

Certes. Mais les temps médiévaux ou antiques dépeints le sont souvent avec force de détails qui obèrent toute sensibilité, tout ton naturel : ces **incessantes ruptures de style** sont fatigantes, parce que le monde contemporain dépeint avec facilité est fluide et que les aventures des personnages dans des temps anciens deviennent fastidieuses : à trop vouloir être conformes à la documentation, **nos auteurs tronquent leur plume**. Et ceci n'engage pas que moi, ceci engage au contraire tous les lecteurs.

La documentation est traître : **elle est très réussie quand elle se fait oublier**. Oui, le monde dépeint doit être documenté. Non, il n'est pas conformé artificiellement pour respecter *Wikipedia*.

Aurait-on vu Umberto Eco injecter tellement de savoirs bizarres et biscornus, dans *Le Pendule de Foucault*, qu'il aurait été le prétexte à un grand nombre de ruptures syntaxiques ? D'ailleurs, c'est là le thème du roman : perdre le lecteur sous la masse, le désorienter, le freiner pour mieux le récupérer ensuite. C'est un jeu. Pour autant, le style est fluide et sans rupture, il lie au contraire la multiplicité d'imaginaires et d'horizons culturels dépeints.

Car certains auteurs ont la documentation dans l'âme, ils sont des encyclopédies sur jambes, et ceux-ci n'ont guère besoin de préalable pour créer un monde et des personnages. Soit leur expérience, souvent très riche, leur suffit, soit ils sont experts dans une dimension de leur roman qui leur donne la propension à injecter un savoir sans que ce dernier paraisse fabriqué ou artificiel. Zola nous plonge dans les Grands magasins parisiens comme s'il y avait toujours travaillé, avec un naturel sans ostentation.

Une bonne documentation est très réussie quand, **tapie à l'arrière-plan, elle solidifie l'édifice sans se montrer.**

Mieux, elle évite au lecteur d'avoir à digérer le moindre prérequis avant d'entamer une œuvre, mais elle évite aussi tout ton doctoral et encyclopédiste. Un lecteur n'a pas besoin de lire sur le thème avant de pénétrer dans le roman. Il n'a pas à suivre un long diplôme de l'École des Chartes pour comprendre l'argument de *La Promesse de l'Ange* de Frédéric Lenoir et Violette Cabesos.

La bonne documentation est **intégrée** dans l'œuvre et elle permet, en filigrane, que la *catharsis* se perpétue.

3 — En quête des personnages

Les personnages sont sans doute les instances les plus complexes à gérer dans l'écriture. Ils doivent en effet posséder une consistance suffisante pour convaincre...

Personnages, points de vue et visions du monde

Un personnage de roman, un « caractère » comme disent nos amis anglo-saxons, n'est pas seulement une **transposition un peu vaine d'un humain** enfoui dans un monde fictif. Ceci était par exemple le cas dans le conte, où chaque personnage possède conventionnellement une fonction bien définie (actant, adjuant, agresseur, objet de quête, faux héros, mandateur, donateur, etc. Voir Vladimir Propp, *La Morphologie du conte*, historiquement la première approche structuraliste du conte).

Le personnage romanesque n'est plus seulement caractérisé par des **fonctions relatives à sa sphère d'action**. On pouvait, au XVIII^e siècle encore, imaginer des héros sans réelle épaisseur psychologique, mais servant à établir **une thèse ou le point de vue de l'auteur**. C'est le cas de ce bon Candide chez Voltaire par exemple. Mais depuis que le roman a démontré ses **fortes connivences avec la psychologie**, les ressorts du personnage romanesque sont aujourd'hui davantage inscrits dans un point de vue, voire

une vision du monde.

Ce en quoi les personnages méritent aussi une documentation...

Alors, psychologie ou pas ?

Le personnage possède en effet **un point de vue sur le monde**, et c'est celui-ci qui va le motiver dans son action.

Bien sûr, ceci n'est pas toujours le cas. Dans le nouveau roman, le héros est parfois dessaisi de toute épaisseur psychologique, ce qui renforce une thèse selon laquelle c'est l'auteur qui manipule ses personnages (voir par exemple *Les Gommes* de Robbe-Grillet). Cette conception du personnage n'est pas nouvelle. Déjà, dans la tragédie grecque, celle d'Eschyle notamment, on voyait des héros combattre contre la fatalité. Ceci était ambigu, car les héros agissaient sous le joug de ce que l'on appelle la double détermination : ils avaient certes des désirs, une vision morale des situations également, mais les dieux décidaient aussi pour eux. Ainsi, un héros comme Oreste (dans *Les Choéphores*) va tuer Egisthe, l'amant illégitime de sa mère Clytemnestre et meurtrier d'Agamemnon, le roi et père d'Oreste. Ceci est justifiable dans une dimension purement politique et disons légale. Mais Oreste va aussi venger son père en tuant sa mère qui est parjure. Ce faisant, il respecte le Droit et la volonté des dieux, notamment l'oracle de Delphes qui représente Hermès chtonien. Mais il se rend alors coupable de

matricide, et les chiennes vengeresses de sa mère offriront une malédiction infernale au matricide. Ainsi, Oreste a-t-il agi noblement, ou n'a-t-il pas plutôt suivi ses bas instincts de vengeur ?...

Ce type de héros ne possède pas de psychologie en propre, il est simplement sous le joug de différentes fatalités qui le dépassent totalement, qui le tiraillent, comme la malédiction des Atrides et la volonté de certains dieux opposés à d'autres.

Et finalement, ce combat du héros contre une fatalité est un ressort souvent employé, de manière moderne cette fois, les deux derniers siècles. Que l'on pense aux Rougon-Macquart de Zola et à la fatalité de la lignée et de l'origine sociale, ou encore à Joseph K. dans *Le Procès* de Kafka, ou encore aux personnages camusiens qui se font happer par l'absurdité du monde, ou même aux personnages sartriens qui luttent contre leur statut humain (c'est la nausée existentielle), tous ces types de personnages possèdent pourtant une volonté, un désir de combattre et le suc de ces romans est de montrer leur incapacité à transgresser le destin. Ils sont donc bel et bien munis d'une psyché.

Et puis il y a l'inconscient, qui était pressenti un peu avant Freud. Les auteurs du milieu du XIX^e décrivaient déjà les pulsions — amoureuses, animales ou désespérées — des personnages, poussant ces derniers à des actes qu'ils regrettés par la suite. Cette dimension offre une belle épaisseur aux personnages, et leur trouble est souvent au

cœur et de ces romans et de leur narration.

Aujourd’hui, l’option psy semble prédominante

Dès lors, dans le roman actuel, il semble que l'**épaisseur psychologique des personnages** soit une caractéristique très importante. D’ailleurs, dans la plupart des critiques journalistiques de romans, on salue la finesse de l’analyse psychologique comme un grand facteur de réussite.

Les personnages luttent pour ou contre le monde, pour ou contre leurs pulsions, pour ou contre quelque chose, et leur questionnement intérieur les pousse à agir. Ce questionnement reste parfois totalement implicite, c’est au lecteur de le deviner. Ou encore il rejoint leur être même, leur « ontologie », et n’en ont pas conscience. Ceci est un ressort souvent employé pour définir des personnages psychopathes. Hannibal Lecter, dans *Le Silence des agneaux* de Harris, ne lutte pas contre ce qu’il est et proclame cette honnêteté existentielle comme un modèle de justice et de justesse. Il épure la Terre de la bêtise, tout en transformant des vivants médiocres en morts inoubliables, esthétiques et emplis de sens. Pour autant, il ne cherche pas à tronquer sa psyché ultra-complexe et perverse, il revendique au contraire cet imaginaire comme une force agissante fondamentale et irrépressible. Le décalage produit entre cette vision du monde et la société est le fond du roman : Lecter est un surhomme d’une densité notable, mais impénétrable, qui porte en lui le ferment d’une certaine liberté indomptable et

qui s'assume, alors que le monde confortable qu'il combat met le mensonge du consensus au centre des normes. Ce décalage forme la thèse du roman.

C'est dire si un **personnage est chevillé** :

- **Au monde qui l'entoure** et sa substance provient de l'écart entre ce monde et sa vision du monde ;
- **aux autres personnages** qui sont en interaction et qui souvent — pas toujours — servent également à définir l'intériorité du personnage principal ;
- **à l'axe narratif**, puisqu'un roman est aussi une temporalité et que le personnage évolue au fil de cette temporalité, peut-être — ou non — tout comme sa vision du monde.

Créer le ou les héros

Le personnage principal va donc répondre à **différents traits qui sont sans doute à définir avant l'écriture du roman**. Des **traits de caractère**, des **traits physiques**, des **traits psychologiques**, une **vision du monde**, et également des **traits sociaux**, un **milieu**, une **expérience**, une **histoire**, une **culture**, des **compétences**, une **lignée**...

Tous ces traits le caractérisent et vont motiver ses actes dans le monde. Possède-t-il des obsessions ? Des blessures ? Est-il sous le joug de pulsions, de son inconscient, de ses traumatismes ? Est-il apte à réagir ou non avec un fait inattendu ? Possède-t-il des désirs qui le submergent, une

frustration qui le motive, malgré lui ou non ? Croit-il être englué dans une sorte de confort ou de fatalité qui l'emprisonnent au début du roman ? Est-il admiré, aimé, ou solitaire ? A-t-il des idéaux, lesquels ? Sont-ils compatibles avec le monde qui l'entoure ? Ignore-t-il quelque chose de lui ou de son entourage ? Est-il névrosé, passionné, éteint, volontaire ? Court-il après une image de lui ? Souffre-t-il de sa place dans le monde, dans sa famille ? Est-il fou ? Est-il brillant ? Est-il utile ? Est-il perdu ? Croit-il en quelque chose, a-t-il des valeurs, une foi ? Détient-il un secret ?

Toutes ces questions sont importantes, il faut y répondre, car c'est l'écart entre son intérieurité et ce que le lecteur en voit qui va fonder l'axe narratif la plupart du temps. Il faut que le lecteur se situe dans cette sphère étrange d'identification (*mimesis*) et de *catharsis*, sans pour autant que le personnage soit entièrement dévoilé. Surtout pas au début du roman : le dévoilement est progressif, il tient en haleine, il est chevillé à la temporalité du roman, il en est même souvent constitutif. Il faut donc distiller avec attention ce que l'on donne à montrer au lecteur, tout en sachant, en tant qu'auteur, précisément qui est notre héros et ce qu'il a à faire dans le monde qu'on lui offre.

Les autres personnages dans la sphère des personnages principaux

Les autres personnages méritent eux aussi un large

travail préalable de définition, le même. Ils interagiront avec le ou les personnages principaux, et doivent donc être finement sculptés pour que cette interaction nourrisse la narration.

Il faut souligner que leur fonction est en principe calée sur le héros : comment ces personnages vont-ils le faire évoluer ? Découvrir des traits cachés ? Changer sa vision du monde ? Changer son état initial ? Le pousser à agir, à réagir, à interagir ? Vont-ils changer la substance ontologique même du héros ? Vont-ils au contraire le conforter dans son existence ?

Tout dépend de ce qui est à raconter...

La nuée des personnages secondaires

Dans un souci de vraisemblance, le **monde est toujours habité**. Rares sont les romans qui se situent dans un tel huis clos que le personnage principal est seul du début à la fin, et si c'est le cas, il a souvent tendance à fondre dans des souvenirs habités qui luttent contre cette solitude invivable. *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, de Tournier, en est là. Tout comme les personnages de *Huis-Clos*, de Sartre. Même dans ce cas, la nuée des personnages secondaires apparaît.

Même si ces personnages ne sont présents qu'un petit paragraphe dans tout le roman — la boulangère, la vendeuse,

l'agent de circulation, le facteur, le gamin qui joue bruyamment dans la rue — ils doivent être caractérisés. Un trait peut leur suffire, une particularité physique, un accent, une manie... Ceci fait partie de la description du monde et participe finalement du plaisir et d'écrire pour l'auteur, et de lire pour le lecteur.

4 — La narration et le schéma narratif

La narration, c'est la temporalité du récit, l'ordre dans lequel les choses vont se passer.

Un schéma narratif minimal, le schéma quinaire

Traditionnellement, on admet qu'une narration est composée au moins des étapes suivantes :

- Une **situation initiale** — appelée *incipit* (étymologiquement, « il commence ») ;
- Un ou des **éléments perturbateur(s)** ;
- Des **péripéties**, à savoir étymologiquement « ce qui survient », des événements qui vont changer la situation et influer sur les personnages ; leur ensemble constitue **l'intrigue** ;
- Des **éléments de résolution** ;
- Une **situation finale**.

Il va de soi que **c'est bien le schéma narratif qui structure tout le récit**, et son importance est donc primordiale.

Ce concept ainsi formalisé est issu de la linguistique structurale des années 60, mais il est mis en œuvre dès le roman antique. Déjà, Aristote le mentionne peu ou prou dans sa rhétorique. Il s'appelle schéma quinaire et est formalisé

par Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.

L'incipit : « Ça a débuté comme ça... »

Même si les surréalistes prétendaient qu'un bon roman devait toujours commencer par la célèbre phrase « La marquise sortit à cinq heures » (voir [ici](#) concernant cette boutade...), l'incipit possède trois vertus :

- Il **informe sur la situation initiale** ;
- Il « **accroche** » le lecteur en le faisant pénétrer dans un univers et en le confrontant avec un ou des personnages, et en usant de diverses figures de style, comme par exemple une immersion immédiate dans le monde (dite *in medias res*, « au milieu des choses ») ;
- Il noue avec le lecteur le « **pacte de lecture** », aussi appelé « **contrat de genre** », en lui offrant des codes normés qui vont **répondre à l'horizon d'attente du lecteur**.

L'élément perturbateur

Une fois la situation initiale dressée, c'est un **élément perturbateur** qui va en altérer la teneur.

Souvent, il est brutal et assez court. Un seul paragraphe suffit à le décrire. Il peut être également intégré à la fin de l'*incipit*, par exemple dans une logique *in medias res*.

L'intrigue

Elle se place entre l'élément perturbateur et les éléments de résolution. L'auteur doit donc mettre tous les soins à la bâtir, car elle est le « gros morceau » du récit. C'est en fait **elle qui détermine l'incipit et la situation finale, il est donc souvent d'usage de la mettre au point en premier, avant tout autre acte d'écriture.**

Dans les milieux universitaires versés dans le structuralisme, l'intrigue donne lieu à de nombreuses analyses souvent très complexes et utilisant abondamment un vocabulaire à rallonge. Dans tous ces concepts parfois assez ardu, il y en a un qu'on peut tout de même évoquer ici, celui de **schéma actanciel** (voir A.-J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, 1966) : celui-ci éclaire relativement bien les ressorts de l'intrigue.

Le schéma actanciel

On peut considérer un roman comme un lieu où sont mis en place des rôles (des « **actants** »), et des relations entre ces rôles qui sont des **actes**. Ces actes forment la narration du récit. Attention, les actants ne sont pas des « acteurs », ils sont aussi des événements ou des objets.

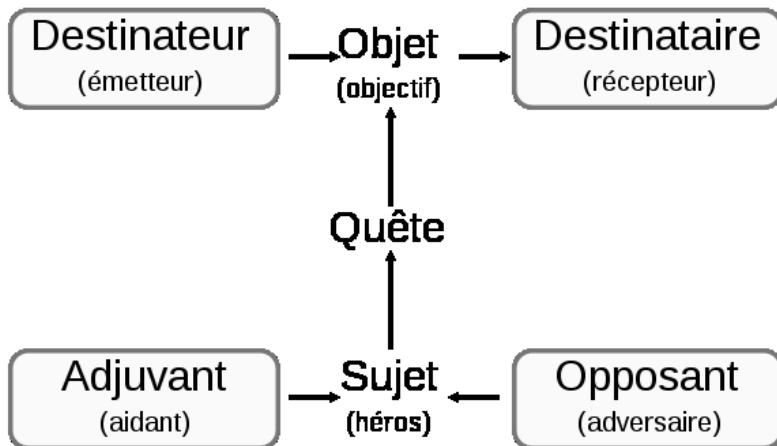
En imaginant que dans tous les romans il y a un **personnage principal** (le « héros » ou « sujet »), celui-ci recherche

quelque chose, il est en **quête**.

Dans cette quête, d'autres rôles, qu'ils soient des personnages, des événements ou des objets **vont l'aider** : ce sont les « **adjuvants** ».

Par contre, certains rôles vont **entraver sa quête** : ce sont des « **opposants** ».

Cette quête est **commanditée par un énonciateur** (qu'on nomme le « **destinataire** ») pour un **destinataire**, et possède un **but**, son « **objet** ».



L'intérêt de cette démarche est de prendre conscience que les « actants » sont des positions autour d'une structure commune, le récit, qui se définissent avant tout par leurs relations et qui donc **interagissent**. Ce schéma met en évidence les trois ressorts-clefs qui motivent la narration :

- Le **désir** (quête d'un objet pour un sujet) ;
- Le **pouvoir** (opposition entre adjoints et opposants) ;
- La **communication** (jeu parfois trouble entre le destinataire et le destinataire).

Le sujet fait ou agit, le destinataire fait faire ou fait agir. À la fin de l'intrigue, il sanctionne la réussite ou l'échec de la quête.

Sur l'axe temporel du récit, trois épreuves attendent le sujet :

- L'épreuve qualifiante ;
- L'épreuve principale ;
- L'épreuve glorifiante.

Un sujet peut cumuler plusieurs rôles. De la même manière, **un récit peut cumuler plusieurs quêtes**, une principale et plusieurs secondaires, ou plusieurs principales : un roman peut donc posséder en son sein plusieurs schémas actanciels.

Peut-on penser que cette manière de concevoir le roman s'applique à tous les romans sans exception ? **De fait, oui,**

mais avec plus ou moins de complexité dans la composition des rôles, de la quête et de la succession des schémas.

La tension narrative

Lors d'une intrigue en cours, **le narrateur n'explique bien évidemment pas la structure de sa narration**. Il laisse au lecteur le soin de la reconstituer en se l'appropriant.

Ainsi, Raphaël Baroni, dans *La Tension narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, décrit la tension narrative ainsi : « *le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la “force” de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue.* »

En d'autres termes, **ce sont les zones d'ombre de la narration qui constituent l'accroche du lecteur** : narrer un événement de manière chronologique bien évidemment sans en dévoiler le dénouement qui reste incertain jusqu'au bout crée du suspense.

De la même manière, narrer une énigme, c'est-à-dire notamment une quête obscure ou parcellaire, crée de la curiosité.

Offrir des péripéties inattendues crée la surprise.

Ainsi, la tension narrative est un trait fondamental du roman. C'est ce que le narrateur dévoile ou non qui reste l'un des principaux ressorts de l'accroche — du pacte de lecture également. Un roman décevant est souvent un roman tout mou, sans tension narrative, c'est-à-dire qui n'aura su ni déclencher la curiosité, ni la surprise, ni faire preuve de suspense. On peut s'amuser à relire *Le Rouge et le noir* ou *Madame Bovary* dans cette optique, ça fonctionne parfaitement !

La narration et les points de vue (focalisation)

Comme le roman décrit un univers, un monde, **il faut bien le voir d'un point de vue**. Le lecteur se place à partir de ce point de vue pour en apprécier les éléments. Et la voix de cette narration peut donc se placer à **trois types de points de vue distincts**. Ce concept est élaboré par Gérard Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

La **focalisation externe** est un processus narratif le plus neutre possible. Il décrit tout comme étant vu de l'extérieur et ne prend absolument jamais parti, ne juge pas. Nous sommes là dans l'**objectivité**. Ceci implique que le personnage décrit en focalisation externe en sait infiniment plus que le lecteur sur le monde et sur lui-même...

La **focalisation interne** se place dans l'intérieurité d'un personnage. Elle se plaque à ce qu'il voit et ressent. Nous

sommes donc là dans la **subjectivité** et le narrateur « voit », « sent », « regarde », « perçoit », « touche », « goûte »... Le narrateur se dirige dans l'espace comme le personnage, « à droite », « devant »... Le lecteur en sait autant, mais pas plus, que le personnage.

Ne pas confondre ce procédé narratif avec une **narration à la première personne**. Dans le cas par exemple d'un roman autobiographique à la première personne, le narrateur se confond au personnage principal, et c'est bien la **voix du personnage que le lecteur suit**, et non celle du narrateur. On ne se situe donc pas dans une focalisation interne *stricto sensu*, mais plutôt directement dans l'intérieurité du personnage. La focalisation interne est à la troisième personne. C'est un vieux débat, surmonté par le concept de narration *intra* ou *hypo diégétique* que l'on aborde un peu plus loin brièvement.

Enfin, la **focalisation omnisciente** aussi appelée **focalisation zéro** se place **au-dessus de la mêlée**. Elle sait tout sur le monde, pénètre l'intérieurité des personnages, connaît le passé, l'avenir, les sentiments et peut se placer à plusieurs endroits à la fois. De fait, le lecteur en sait ici plus que les personnages.

Pour en savoir plus, [voir ici](#).

Alors, comment sera votre narrateur ?

Passionnante question. Le narrateur, c'est celui qui tire les ficelles. **Il raconte les choses** (diégèse).

Le narrateur peut être **dans le monde qu'il raconte**, ou à l'**extérieur** dans le cas d'une focalisation omnisciente (*intra ou extradiégétique*). S'il est dans le monde, il peut être **dans la peau d'un personnage** (*hypodiégétique*) ou **seulement à son niveau** (*intradiégétique*). Il peut raconter des histoires auxquelles **il participe**, prenant part aux éléments qu'il raconte (*homodiégétique*) ou au contraire **être absent de l'histoire** qu'il raconte (*hétérodiégétique*).

Ceci a son importance, puisque **la diégèse concerne finalement tout ce qui constitue le monde décrit**, d'un point de vue **spatial et temporel**. Ceci signifie que le temps du roman, sa chronologie, ainsi que les endroits où se situe la narration sont portés par le narrateur et les descriptions qu'il fait du monde. Aussi, **la manière de raconter l'histoire est fondamentale pour créer un lien avec le lecteur.**

Le narrateur est donc **le responsable de la prise de parole.**

Il ne faut pas le confondre avec l'auteur. Celui-ci est une personne bien réelle, de chair et d'os, qui évolue dans un monde lui aussi bien réel. Le narrateur est fictif et évolue dans un monde fictif.

Toute prise de parole implique donc un locuteur, qui assume un point de vue sur le monde. Ce locuteur, ce narrateur, se situe donc à une certaine place dans le monde qu'il raconte. Ceci va énormément influer sur sa manière de raconter le monde, et donc sur son style, son discours, son vocabulaire...

C'est pourquoi **définir qui est le narrateur est fondamental avant de commencer à écrire un roman**, puisque ceci va également influer sur la narration et donc sur la structure même du roman : il faut définir le narrateur avec autant de conscience que les personnages.

5 — Plan, ton et style

Une fois le schéma actancial du roman plus ou moins précisé, il est temps de se lancer dans le **plan détaillé**. Ce faisant, les problématiques de ton et de style vont se faire jour, car le plan implique des choix littéraires importants.

Le plan, ébauche détaillée du récit

Puisque désormais on sait qui fait quoi, où, quand, comment et pourquoi, il s'agit maintenant d'organiser tout cela en **construisant un plan**.

Le plan est en fait un **découpage par sections** du ou des schémas quinaire(s) et actanciels, permettant de bien flécher le temps du récit, les actions et les réactions à raconter, l'évolution des rôles ou les situations-clefs à injecter à la situation initiale. Il permet à l'auteur d'avoir une **vision globale et temporelle du récit**, afin de bien mesurer les nécessités concernant notamment les besoins en descriptions, les traits à accentuer, à effacer, le fil rouge à tenir, etc.

Il existe un **nombre incalculable de techniques pour organiser un plan**. Il est vraisemblable que chaque auteur possède le sien. De plus, à l'heure de l'informatique et des post-its, il est excessivement facile et ludique que d'ajouter ou de retirer des éléments au fur et à mesure jusqu'à ce

qu'on juge que le tout est conforme à ce qu'on en attend.

Cette étape est très intéressante et un peu frustrante, puisque c'est la dernière avant d'écrire, enfin !...

Il faut insister sur **l'importance d'avoir sans cesse à l'esprit le fil rouge du roman** lorsqu'on construit le plan. Ensuite, c'est une affaire de logique et de précision. On peut cependant penser que le plan répond dans sa structure à quatre clefs fondamentales :

- **Capter l'attention du lecteur** pour l'emmener dans le doux monde de la *catharsis* : ceci induit la mise en place d'un monde, puis la maîtrise d'une temporalité dans laquelle le narrateur, les personnages et donc le lecteur évolueront. Le plan met en évidence ces aspects spatio-temporels tout en mettant en relief la bonne cohérence de l'ensemble, ce fameux souci de vraisemblance déjà évoqué plus haut ;
- **Stimuler le désir du lecteur** : curiosité, déceptions, surprise, suspense, écart avec la quotidienneté doivent être au rendez-vous. Le plan met ceci en évidence. Il est aussi possible d'insister sur certains procédés narratifs à cette fin : un chapitre peut par exemple se terminer systématiquement par un **cliffhanger** : ce procédé est issu notamment de l'époque où les romans étaient diffusés sous forme de feuillets dans les journaux ou les revues, notamment au XIX^e siècle. Pour donner rendez-vous au lecteur pour le prochain numéro, les écrivains avaient l'habitude de terminer

chaque épisode par une accroche laissant l'action en suspens, de sorte que le lecteur attendait la suite avec impatience. Dans le domaine, deux gigantesques professionnels du cliff-hanger : les scénaristes de *Plus Belle la vie* sur France 3, qui imaginent une fin dramatique journalière ; et, plus sérieusement, Dostoïevski, par exemple dans le très long roman *Crime et châtiment*, découpé en épisodes très brefs, mais haletants : ce pavé de plusieurs milliers de pages peut se lire en quelques jours seulement grâce à ce procédé excessivement bien maîtrisé : impossible de se séparer du livre tant qu'il n'est pas achevé ! Le plan, qui permet un découpage judicieux des actions, permet justement de bien prévoir ces effets ;

- **Emporter la conviction du lecteur :** c'est le plus difficile. Le récit doit recouvrir le plan, recouvrir les schémas, recouvrir la documentation et lisser le tout. Il s'agit d'un roman, d'une vie, d'un imaginaire, d'une histoire. Le lecteur est au centre d'une notion de plaisir. Si on la lui retire, il n'ira pas au bout de sa lecture. Le plan organise également les étapes d'appropriation du monde et des personnages par le lecteur, et doit être conçu pour favoriser son adhésion au récit ;
- **Organiser le ton et le style** du texte suivant l'évolution du récit.

Ton et style, une affaire de choix

On parle de **ton ou de registre littéraire** pour décrire la

manière dont s'exprime un narrateur ou un personnage. Le ton peut être détaché, comique, parodique, humoristique, dramatique, complice, naïf... Ici réside la véritable richesse de la langue, car le ton est un effet de sens qui est **immédiatement perçu par le lecteur.**

C'est l'un des paramètres qui caractérise le plus la langue d'un auteur. Pour créer un ton, il faut user **d'effets stylistiques** et de **certains thèmes** qui vont susciter des **réactions émotionnelles** chez le lecteur : adhésion, refus, rire, révolte, étonnement, curiosité, assentiment, attirance, rejet, agacement, complicité...

Il n'existe pas à notre connaissance d'ouvrage recensant tous les tons possibles en les classant scientifiquement, comme dans un dictionnaire. On sait que le ton touche le lecteur dans ces zones intimes et constitutives que sont l'intelligence, le cœur ou l'imaginaire, et parfois les trois simultanément.

Le ton est donc bien au service du plan. Pour décrire un enterrement, on peut employer un grand nombre de registres différents, qui sont chacun des effets de sens. Un ton laudatif et sérieux entraînera chez le lecteur un peu de mélancolie et beaucoup d'ennui — à l'auteur de mesurer comment et dans quel but. Un ton détaché pourra être utilisé pour décrire l'œil d'un journaliste, d'un policier ou d'un employé des pompes funèbres qui y assiste. Un ton pathétique, tragique, dramatique forme aussi des effets de sens évidents.

Un ton comique, humoristique peut être utilisé par exemple pour choquer le lecteur ou dédramatiser la mort. Un ton ironique peut montrer que la personne célébrée avec faste et larmes était une pure ordure. Toutes ces ficelles sont à prendre en compte pour nourrir la narration et provoquer effets de sens et tension narrative.

Pour autant et à l'inverse, le plan sert aussi à **respecter une certaine unité de ton et de style**. Rien n'est plus désagréable pour un éditeur que de lire un roman **fait de bric et de broc**, dont le langage change d'une page à l'autre sans raison. **C'est le métier de l'écrivain que de maîtriser son langage** ainsi que celui du narrateur : chaque mot peut être retenu contre lui, chaque mot doit être là pour nourrir un sens maîtrisé. Or, le plan offrant une vision globale du roman, il permet justement **d'affirmer cette maîtrise** et de la travailler jusqu'à un bon résultat. En d'autres termes, si un texte n'est pas homogène, c'est parce que son auteur a décidé sciemment qu'il ne le serait pas, parce que cela permet des effets de sens qui sont autant d'indices pour le lecteur dans la résolution d'une intrigue ou dans la perception d'une vision du monde...

Conclusion... un plan pour jouer avec le lecteur

Ce qui compte dans le plan, ce n'est sans doute pas seulement le plat enchaînement logique des séquences, c'est surtout **l'opposition entre ces séquences mêmes**. C'est de

cette opposition entre chaque épisode narratif que le récit prend sens et qu'il permet au lecteur de prendre connaissance du récit par étapes, de manière maîtrisée et mesurée. Chaque étape possède donc un début et une fin, le tout étant chaîné avec ce qui précède et avec ce qui suit. Un chapitre est sans doute issu du contraste avec ce qui précède, et est lui-même en contraste avec la suite. Un chapitre apprend au lecteur ce qui sort à chaque fois de l'évidence. Le lien avec le lecteur qu'on cherche à créer se situe donc certainement dans des ruptures successives, et non dans une lisse sympathie...

Autant dire que **le lecteur est au centre du plan**. C'est sa lecture qu'on construit lors de l'échafaudage du plan. Un lecteur ne doit sans doute pas être caressé dans le sens du poil, il doit être bousculé de temps en temps, pris à contre-pieds, surpris, tenu en haleine.

Un lecteur conquis est un lecteur bousculé... À l'auteur de mesurer cette juste bousculade, car finalement, un roman est avant tout un jeu entre auteur et lecteur, ce qui offre la dimension fondamentale du plaisir de lire... et d'écrire !

6 — Écriture et relecture, quelques conseils

L’écriture du roman est un **exercice de longue haleine**.

Elle peut ne pas être linéaire. Parfois, certains auteurs finissent par l’écriture de l’incipit et commencent par écrire la conclusion. Tout dépend de chacun et de la complexité du plan.

De la même manière, certains aiment écrire lentement, peaufinant chaque détail de sorte que le style soit parfait dès le premier jet, alors que d’autres auteurs préfèrent d’abord écrire une ébauche et la préciser au fur et à mesure par plusieurs passes.

Tout dépend vraiment de chacun, il n’y a aucune règle générale en la matière.

Sans doute l’un des éléments les plus importants est-il de **se mettre dans une situation propice à l’écriture**, celle que l’on aime. Le bon endroit, la bonne ambiance — musique, silence, fenêtres ouvertes ou fermées... — aident à faire du bon travail. Il est certain qu’il est impossible d’écrire si l’on est sans cesse interrompu par des facteurs extérieurs — enfants, téléphone, etc.

Il faut donc **se réserver des plages d'écriture** qui rendent possible son exercice même. Si on se donne deux heures pour écrire, ces deux heures ne doivent sans doute pouvoir être consacrées qu'à cela.

Certains préféreront écrire à la main sur un cahier, d'autres directement sur un traitement de texte. Certains encore auront besoin de suivre leur progression en gardant trace de toutes les corrections successives, ce qui est facile à faire sur un cahier, ce qui demande une certaine connaissance des options de révision du traitement de texte.

Toujours est-il qu'une fois le travail achevé, **la relecture est très importante**. Elle va permettre de lisser le style, de parfaire les transitions, de détailler certains faits ou personnages ou d'élaguer les passages trop longs. Cette étape artisanale et que personnellement j'adore est sans doute **une étape-clef de la réussite du roman**.

C'est aussi une étape qu'il faut savoir apprivoiser lorsque l'on travaille avec un (bon) éditeur. Celui-ci connaît l'enjeu d'une relecture, et peut donner des passages à réécrire entièrement. Il faut donc être patient, et savoir que l'œuvre n'était sans doute pas aussi achevée qu'on le pensait.

Il faut aussi attirer l'attention sur le fait qu'**une relecture typographique et/ou orthographique sera aussi nécessaire**, mais celle-ci est assez complexe : il ne faut dans

ce cas pas se laisser distraire par le récit et ne se pencher que sur la forme, et être aussi rigoureux que possible. Cependant, il est bien connu que se relire soi-même est difficile, et un œil ami peut être dans cette voie très profitable pour détecter les dernières coquilles, fautes de frappe et autres petites misères orthographiques.

Dans tous les cas, **la récompense, c'est de se relire quelques mois après**, avec l'œil presque neuf d'un lecteur. Ceci peut parfois donner lieu à quelques réécritures. Mais parfois aussi, la redécouverte du texte est une véritable source de plaisir. C'est lorsque cette lecture est jugée satisfaisante par l'auteur que le roman pourra finalement être diffusé. Aux amis, au voisinage, aux lecteurs réguliers... ou alors à un éditeur.

Mais ceci est une autre aventure !...

Une mise en pratique : *Ludmila*

Afin de comprendre comment tout ce trajet peut être mis en pratique, PluMe d'EscaMpette a édité un roman de Boris Foucaud, *Ludmila*, en texte intégral, qui est commenté suivant les méthodes explicitées ici. Cet ouvrage est le complément idéal de ce guide d'écriture du roman.