

écritures n° 2  
**PÉCHÉS**  
**DE JEUNESSE**

*SAMUEL BECKETT*

*THOMAS BERNHARD*

*PATRICK DREVET*

*MARGUERITE DURAS*


*GEORGES PEREC*


*RAYMOND QUENEAU*

*MICHEL TOURNIER*

*FRÉDÉRIC TRISTAN*

*MARGUERITE YOURCENAR*

Les Éperonniers 

Université de Liège 

# ECRITURES

n° 2

## ECRITURES

Les Eperonniers  
Bruxelles

Université  
de Liège

printemps 1992

*Directeur de la rédaction :*

Sémir Badir

*Comité de rédaction :*

Nicolas Ancion, Suzanne Bagoly, Françoise Delmez,  
Laurent Demoulin, Rossano Rosi, Françoise Tilkin

*Promotion :*

Frédéric Miszewski

## **ECRITURES**

Parutions : avril et octobre

Prix au numéro : 475 FB — 79 FF

Abonnement pour deux ans (4 numéros) : 1500 FB

*Siège de la revue :*

Revue Ecritures

Université de Liège

Place Cockerill, 3 bât. A2 (4<sup>o</sup> ét.)

B — 4000 Liège

Tél. : (0)41/66.56.44

Fax. : (0)41/66.57.00

\*

Co-Edition : © Les Eperonniers

© Université de Liège

avril 1992

## LES SOUFFRANCES DU JEUNE AUTEUR

par Laurent Demoulin

Sans doute, le sentiment d'une liberté illimitée paraît animer la main qui veut écrire aujourd'hui : on croit pouvoir tout dire et le dire de toutes les manières : rien ne nous retient, tout est à notre disposition. Tout, n'est-ce pas beaucoup ? Mais tout, c'est finalement très peu, et celui qui commence à écrire, dans l'insouciance qui le rend maître de l'infini, s'aperçoit, à la fin, qu'il a au mieux consacré toutes ses forces à ne rechercher qu'un seul point.

Maurice Blanchot

Le mot «œuvre» dans l'expression «œuvre de jeunesse» ne semble pas poser trop de problèmes; son complément, par contre, est à la fois flou et passe-partout : que signifie, en ce qui concerne la littérature, la notion de jeunesse? Est-ce une période d'apprentissage pendant laquelle le génie d'un auteur est toujours en gestation? Ou bien une manière d'être, brute et intemporelle? «Le talent n'attend pas le nombre des années» écrivait Corneille, à trente ans, en signant ce qui devait être son chef d'œuvre. A quel âge un écrivain cesse-t-il d'être jeune? Quelle est cette «fougue d'imagination

avec laquelle un jeune auteur dessine toujours son premier plan» que Balzac semble envier au héros des *Illusions perdues*? Puisque l'on retrouve sous l'appellation «œuvre de jeunesse», aussi bien la première publication d'un romancier connu qu'un texte inédit qui ressort des limbes, comment faut-il nommer ces pages innombrables et «impubliables» nées de plumes adolescentes condamnées à un éternel anonymat?

Un écrivain ne devient peut-être mature qu'à partir du moment où il a décidé de l'être. Il est le seul, en dernier recours, à pouvoir désigner parmi ses écrits les textes qui seront regroupés sous l'étiquette «œuvre de jeunesse».

Il me paraît dès lors difficile d'établir un corpus d'œuvres juvéniles et d'en consigner les caractéristiques. Donc, pour aller au-delà des constatations générales invérifiables (du type : «un premier roman est toujours autobiographique» ou «on rencontre déjà dans le premier texte d'un auteur le thème majeur qu'il développera par la suite»), il ne faut pas hésiter un instant à s'intégrer dans l'analyse.

Nous nous sommes tous, peu ou prou, essayés au roman. Dans l'article qui va suivre vous sera présentée une analyse des erreurs et des maladresses que j'ai moi-même commises lors de mes tentatives romanesques et qu'à plusieurs reprises, j'ai retrouvées dans les brouillons d'autres romanciers débutants et inconnus.

Précisons d'emblée qu'aucune intention normative ne m'anime : je n'ai de conseil à donner à personne et mon ambition n'est pas de rédiger un *Art Poétique*. Mais simplement de vous faire part de quelques observations.

Un premier égarement consiste à mélanger indûment les genres romanesques. Les écrivains en herbe hésitent souvent entre deux techniques, celle de la science-fiction et celle du roman psychologique, celle du polar et celle de la littérature dite cultivée. Plus communément les mariages qui

unissent un témoignage autobiographique et un récit fictionnel ne sont pas toujours heureux.

Des pans entiers de texte perdent de leur force à cause d'une association malencontreuse : le récit neutre et précis qu'affectionne le roman policier s'enlise dans les notations psychologiques et l'effet de vérité obtenu par une confession autobiographique s'envole au cours d'un court passage fictionnel relevant du récit d'aventure.

Ma dernière tentative romanesque s'apparentait à la fois au conte de fées, au roman psychologique et à la science-fiction. Les lieux dans lesquels se rendaient les personnages n'étaient pas assez décrits pour être crédibles selon les normes de la S.F. mais ils étaient déjà trop réalistes pour un conte; si le but escompté était d'emmener le lecteur «ailleurs», les sentiments des personnages occupaient une place trop importante par rapport à l'action mais s'il s'agissait au contraire d'analyser les comportements, sans doute fallait-il se priver de certains rebondissements.

Il nous faut déjà ici marquer une pause. Car, évidemment, tous ces mariages, qui ont échoués là où je les ai rencontrés, auraient très bien pu réussir. Bien plus : celui qui, d'emblée, se cantonnerait dans les genres établis, manquerait sans doute singulièrement d'ambition puisque, comme le dit Todorov, «La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qui avait cours auparavant.»<sup>1</sup> La littérature moderne (et plus encore la postmoderne), pour reculer les limites d'un genre, a déjà eu recours, et avec succès, à des mélanges du type évoqué ci-dessus.

*Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, par exemple, introduit le polar dans le roman historique. L'association est réussie dans la mesure où elle est permanente : l'intrigue n'est pas juxtaposée au drame historique, elle a atteint

---

<sup>1</sup> in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil (=Points), 1978, page 10.

le coeur même du récit. Mais ce premier critère n'est pas suffisant : si bon nombre de romans hybrides malheureux passent d'une technique à l'autre sans ménager de transition, plusieurs d'entre eux proposent une fusion continue sans parvenir pour autant à un résultat satisfaisant. Le roman d'Eco atteint son but parce qu'au moins un des deux genres voit tous ses critères respectés : le roman à énigme, en effet, est presque classique, si ce n'est qu'il est déplacé du vingtième siècle au Moyen Age (il ne manque ni les crimes, ni l'enquêteur, ni l'adjoint servant à la fois de faire-valoir et de narrateur, ni le double récit traditionnel). Les mélanges inaboutis sont de nature telles que les genres se nuisent et qu'aucun d'eux ne s'épanouit.

Contrairement au *Nom de la Rose*, *Les Gommages* de Robbe-Grillet emploie le polar sans le respecter. Ce deuxième contre-exemple, célèbre et illustre, révèle un autre type de transgression des genres : c'est le traitement littéraire de données narratives qui ne le sont pas nécessairement (littéraires). Ainsi, il ne s'agit pas vraiment d'association mais d'adaptation. Robbe-Grillet ne se soucie pas d'ennoblir le polar, il prouve simplement que tout peut être matière à littérature et sa démarche, finalement, ne diffère pas de celle de Stendhal écrivant *Le Rouge et le Noir* à partir d'un fait divers. Rien de commun donc, entre ces glorieuses adaptations et les mélanges maladroits.

La question de l'alliage de la fiction et de l'autobiographie est plus délicate encore. Car, bien entendu, l'histoire littéraire toute entière est faite de ce compromis entre l'inventé et le vécu. Mais, pour être réussi, un dosage, c'est bien connu, doit être subtil. Dans la plupart des cas, les romanciers traditionnels maquillent leur passé d'une part d'imaginaire et donne à la fiction un air de vérité. Les apprentis romanciers, par contre, ont tendance à juxtaposer côte à côte des chapitres fictionnels et des chapitres autobiographiques de façon si brutale que le lecteur n'a aucun mal à déceler la part de réel et la part d'imaginaire.

Cette juxtaposition incongrue est d'autant plus maladroite qu'elle n'est pas avouée : le romancier en devenir n'assume pas souvent la dualité qui régit son texte et présente l'imaginaire comme aussi réel que l'autobiographique, s'efforçant de rendre crédible ce qui ne peut l'être. Et c'est là, somme toute, qu'il fait erreur. Dans *Voyage avec deux enfants*, Hervé Guibert introduit en plein cœur d'un journal des passages fictionnels : ceux-ci volontairement excessifs, fantasmagoriques, oniriques, n'ont pas la prétention de rivaliser avec le journal ; le choc, la rupture n'est pas seulement visible, elle est montrée, elle renforce les deux techniques en les opposant de front au lieu de les amollir par des infiltrations inavouées. « Toute la littérature peut dire : « Larvatus prodeo », je m'avance en désignant mon masque du doigt », écrivait Barthes<sup>2</sup>.

L'écrivain inaccompli hésite donc entre deux partis : le parti traditionnel qui masque complètement le mélange et le parti subversif qui montre du doigt ce mélange. En général, les écarts fictionnels du débutant se reconnaissent à cause de leur contenu mais respectent, quant à la forme, les mêmes règles que le récit autobiographique auquel ils s'associent.

Les mélanges sont donc des risques qu'il faut prendre en toute connaissance des choses.

L'analyse de cette première maladresse nous oblige à nous poser une question d'ordre purement théorique. Les quelques remarques qui précèdent montrent qu'une pratique peut aussi bien être salutaire que catastrophique au niveau du récit. Nous sommes en droit de nous demander s'il existe une frontière séparant les maladresses des innovations.

Cette question touche du doigt une vaste problématique qui, résumée en quelques mots, dirait ceci : le style et la faute ont la même définition : ce sont tous deux des écarts par rapport à la norme.

---

<sup>2</sup> in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (=Points), 1972, page 32.

Si l'on consulte les manuels, par exemple l'*Initiation pratique au métier d'écrire* qu'un certain Dyckmans a publié en 1947<sup>3</sup>, on constate que tous les conseils adressés aux débutants sont négatifs : il ne s'agit même pas de suivre un modèle mais de tout mettre en œuvre pour ne pas s'en écarter. La notion de norme est omniprésente et toute forme d'écart est honni. L'auteur, bien sûr, citant Brunot, reconnaît qu'il ne faut pas «condamner pêle-mêle les déformations corruptrices et les nouveautés heureuses» mais il s'empresse aussitôt d'ajouter que «la grammaire a du bon» et, sans même essayer de nous expliquer comment ne pas confondre les «déformations» et les «nouveautés heureuses», il attaque Céline, juste représentant des novateurs, accusé de multiplier les solécismes. Les manuels récents sont plus prudents : J. P. Colignon<sup>4</sup> par exemple, à la question «faut-il commettre des écarts?», répond en deux temps : si vous voulez écrire une œuvre littéraire, laissez libre cours à votre imagination mais si votre but est simplement de vous faire comprendre, suivez les règles de ce manuel. Cette dernière attitude est révélatrice. Non seulement elle évacue la question des «bons» et des «mauvais» écarts, mais en plus elle associe la langue (en tant qu'outil de communication) à une série de règles (et donc à une norme). Il en résulte d'une part, que le langage littéraire ne sert pas à la communication et d'autre part, que les maladroites (aussi bien que le langage littéraire) sont des écarts par rapport à la norme élaborée par le manuel.

Si l'on se tourne non plus vers les pédagogues mais vers les observateurs scientifiques, la notion d'écart réapparaît, plus insistante que jamais. Dans *Rhétorique générale*<sup>5</sup>, le Groupe  $\mu$  dresse un inventaire des équivalents du mot «écart» employés par les stylisticiens et les linguistes : viol, abus, scandale, anomalie, faute, subversion, folie, infraction... (Notons

---

<sup>3</sup> DYKMANS, *Initiation pratique au métier d'écrire*, Paris-Bruxelles, Editions Baude, 1947.

<sup>4</sup> COLIGNON, *La pratique du style*, Paris-Gembloux, Duculot, 1978.

<sup>5</sup> Paris, Seuil (=Points), 1982.

au passage que cet écart sert à définir aussi bien le style, le langage poétique, le langage littéraire et la figure de style.)

Le Groupe  $\mu$ , après avoir dénoncé le caractère tautologique d'une définition du langage poétique basée sur la notion d'écart («la littérature n'est pas la non-littérature»), défend une autre définition, inspirée de Jakobson, selon laquelle la spécificité du langage poétique tient dans ce que ce dernier détourne le langage de la communication. Mais ce point de vue ne peut pas nous aider à départager les innovations des erreurs.

Jean-Marie Klinkenberg, dans *Le sens rhétorique*<sup>6</sup>, résume très clairement la question et, après avoir classé les différentes critiques (techniques et épistémologiques) que l'on a adressé au concept d'écart, démontre que ceux-là mêmes qui récusent ce concept n'arrivent pas à s'en débarrasser dans leurs propositions. Il constate alors qu'à l'usage la notion d'écart «apparaît comme un modèle pertinent, ayant donné des résultats tangibles dans des domaines très définis». Il en propose dès lors une nouvelle définition, opérationnelle et tenant compte des critiques qui ont été formulées à son égard. L'écart ne se construit plus par rapport à une norme précise mais par rapport à une référence plurielle faite de «la classe de toutes les unités commutables avec l'unité du texte». Une figure de rhétorique institue, à l'intérieur même du texte, un écart et une référence, simultanément, et le sens circule entre ces deux pôles : «dans l'exemple «Mettez un tigre dans votre moteur», *tigre* ne remplace pas *essence* en l'abolissant dans le message, pas plus qu'il ne traduit le signifié *essence*, mais les impertinences classématiques introduisent la tension qu'est la polysémie interne.»

Cette définition ne peut pas nous permettre de tracer la frontière entre maladresses et nouveautés mais elle nous met sur la bonne voie : l'écart littéraire considéré comme interne au discours n'a plus rien à voir avec la

---

<sup>6</sup> *Le sens rhétorique. Essai de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Editions Gref et Editions des Eperonniers, 1990, pages 75 à 80.

faute de français qui, elle, n'existe que par rapport à la norme grammaticale. La maladresse peut alors se comprendre comme un écart littéraire qui ne se suffirait pas à lui-même, et qui, incapable de s'imposer à l'intérieur du texte, ferait référence à une norme extérieure (une norme romanesque) et deviendrait par là-même une faute<sup>7</sup>.

Il nous reste à savoir quelle est cette norme qui ressurgit pour le malheur de l'apprenti écrivain.

Cette norme, me semble-t-il, n'est ni le langage courant, ni le langage grammatical, ni le langage scientifique. Elle n'est pas singulière et précise mais mouvante, personnelle et plurielle. Cette norme, c'est la littérature dans l'état où elle se présente à l'esprit de celui qui écrit.

«Le monde n'a pas été créé une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu» écrivait Proust<sup>8</sup> à la fin d'un passage de la *Recherche* où il expliquait qu'il s'était tellement habitué au style, jadis nouveau, de Bergotte, qu'il n'éprouvait plus autant d'admiration pour celui-ci. Bergotte, reconnu, n'était plus ressenti comme un écart mais comme une nouvelle norme (et donc comme une nouvelle vision du monde : «Les grandes œuvres, nous dit Butor<sup>9</sup>, transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde»). Le mouvement même de l'histoire littéraire «récupère» sans cesse les écarts qu'il normalise en les rendant institutionnels. Le Nouveau Roman,

---

<sup>7</sup> Que la maladresse soit une tentative de nouveauté ratée ou un faux pas inconscient, qu'elle soit ou non voulue, ne nous intéresse pas : le critère de la volonté de l'auteur est un indémontrable (même dans mon propre cas, il m'est difficile de dire si j'ai décidé de mélanger S.F. et conte de fées ou si une nécessité secrète m'a amené à faire cette association), les grandes innovations «heureuses» sont d'ailleurs parfois des «accidents» comme aime à le répéter le peintre Francis Bacon.

<sup>8</sup> in *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, tome II, 1988, page 623.

<sup>9</sup> BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard (=Idées), 1969, page 112.

révolutionnaire dans les années cinquante, est devenu pour certains écrivains d'aujourd'hui, une norme par rapport à laquelle il est bon de s'écarter<sup>10</sup>.

Une nouvelle définition de l'écart se dessinerait donc en fonction de l'idée que chaque écrivain se fait de la littérature de son temps. Il est clair que cette norme n'est pas la même pour tous.

Les égarements dont il a été question jusqu'ici — et ceux qui vont suivre — ne s'écartent pas d'un degré zéro de la littérature mais bien d'une conception récente de celle-ci puisqu'à chaque fois les procédés qui se sont soldés par des échecs chez les apprentis romanciers, se sont avérés intéressants sous la plume d'auteurs récents (Eco, Robbe-Grillet et Guibert). Tout se passe comme si ces apprentis dont je fais partie n'avaient pas tout à fait intégré les derniers rebondissements de l'histoire littéraire.

Ces maladresses ne sont donc pas des comportements fautifs qu'il faut proscrire mais de coûteux apprentissages.

Un deuxième écueil, contre lequel les jeunes auteurs viennent souvent se fracasser, a trait à la distinction entre le dire et le montrer.

Les apprentis romanciers ont trop souvent tendance à expliquer une scène de l'extérieur plutôt que de la faire vivre de l'intérieur.

Il est beaucoup plus efficace d'effrayer le lecteur à travers la panique d'un personnage placé dans une situation angoissante que d'écrire «X a peur». Il est plus intéressant de mettre un personnage dans une situation qui révèle son caractère que de déclarer ex abrupto «X était un égoïste».

Ayant placé l'action de mon roman dans une société future improbable, j'avais commis l'erreur de réserver un chapitre, dès les premières pages, à la description des mœurs en vigueur dans cette société, alors qu'il

---

<sup>10</sup> Chacun à leur façon, et de manières diverses, Eugène Savitzkaya et Jean-Philippe Toussaint s'écartent de la norme qu'est devenue pour eux le Nouveau Roman.

aurait été plus captivant pour le lecteur (mais ô combien plus difficile pour l'écrivain) de découvrir ces mœurs petit à petit.

L'analyse psychologique et l'introspection, même si elles sont devenues désuètes, peuvent toujours, — pourquoi pas? — être enrichissantes. Mais il me semble préférable qu'elles complètent une scène plutôt que de se substituer à celle-ci. Tel jeune romancier relate pendant plus de cent pages l'évolution du moral de son personnage principal sans jamais le mettre en situation : il résulte de ce parti pris une peinture abstraite, originale mais quasiment illisible. Le lecteur, incapable de s'attacher à ce personnage qu'il ne connaît pas parce qu'il ne l'a pas vu vivre, se désintéresse vite de ses états d'âme.

Ce dernier exemple montre une fois de plus qu'il ne s'agit pas ici de proscrire un écart mais d'en dévoiler les dangers. Car il suffirait de peu sans doute pour que le parti pris décrit ci-dessus soit narratologiquement opérationnel. De grands héros de la modernité, une fois encore, ont adopté avec succès des stratégies comparables à celle de notre apprenti romancier : Beckett, dans *Malone meurt*, ou Thomas Bernhard, dans certains de ses livres (comme *Oui* par exemple), disent plus qu'ils ne montrent, l'essentiel de leur roman étant constitué par le discours intérieur d'un personnage fort peu actif. Néanmoins ce discours intègre en son sein un tant soit peu de récit et un raccord initial, d'autant plus fort que bref, sert de toile de fond à ce discours : une scène précise (même si elle n'est pas nécessairement décrite) fonctionne comme référence permanente au discours (la situation du vieillard cloué dans son lit chez Beckett et la confession désordonnée que le narrateur de *Oui* lance à la figure de son ami).

Outre ses dangers, la problématique du dire et du montrer réveille la question des frontières du récit telle que Genette la pose dans *Figures II.*: « la diction propre du récit est en quelque sorte la transitivité absolue du texte, l'absence parfaite, non seulement du narrateur mais de la narration elle-

même.»<sup>11</sup> Les efforts de Robbe-Grillet seraient alors une tentative d'épuration du récit qui, à mon avis, n'a pas été suivie par ses successeurs.

Un troisième égarement, connu depuis toujours, trouve déjà sa critique dans l'*Art Poétique* de Boileau : «Que jamais du sujet le discours s'écartant N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.»

Tout romancier, en retravaillant son texte, prend plus de plaisir à l'enrichir qu'à l'élaguer. Et il m'est souvent arrivé, en effet, de souffrir en supprimant un paragraphe qui alourdissait l'ensemble mais qui contenait, ô merveille, une phrase brillante, prête à tout pour survivre.

Néanmoins, au vingtième siècle, il n'est plus possible d'être aussi dogmatique qu'au temps du classicisme. Et l'on sait que Proust, pour ne citer que lui, n'avait pas peur des excroissances, des parenthèses et des digressions.

Un quatrième type d'erreur nous renvoie à la structure du récit.

La plupart du temps, les apprentis romanciers n'éprouvent pas trop de difficultés à saisir le sens global de leur roman : même s'ils ne savent pas, en commençant leur récit, où celui-ci va les mener, ils retombent sur leurs pattes, cernent un but à atteindre et réussissent leur clause. Ce que l'on appelle l'ordre configurationnel est aussi facilement respecté que l'ordre chronologique.

La macrostructure globale du récit ne semble donc pas poser trop de problèmes. Il en va autrement en ce qui concerne l'économie de ce récit, la répartition des différentes parties du texte.

Par exemple, au début de la première version de ma tentative romanesque, les personnages et le narrateur faisaient grand cas d'une

---

<sup>11</sup> Paris, Seuil, 1969, page 64.

cérémonie qui devaient avoir bientôt lieu : une trentaine de pages expliquaient l'importance de cette cérémonie (les enjeux qui la présideraient, les sentiments des personnages s'apprêtant à s'y rendre). Mais, après cette longue introduction, la cérémonie en elle-même ne faisait l'objet que de quelques paragraphes : il y avait bel et bien disproportion.

Cette disproportion aurait pu, bien entendu, être du plus bel effet. Dans *Belle du Seigneur*, Albert Cohen décrit minutieusement l'activité fébrile d'un fonctionnaire ambitieux mais angoissé se préparant à recevoir à dîner, chez lui, son supérieur hiérarchique... qui finalement ne viendra pas. La disproportion, dans ce cas-ci plus manifeste, entre l'événement et sa préparation, devient significative. La description des préparatifs est amusante, pleine d'enseignements, elle forme un indice au sens où Barthes<sup>12</sup> emploie ce terme en l'opposant à la notion de fonction chez Propp. De plus le dîner, par son absence même, connote négativement les préparatifs, les rendant dérisoires — s'il était besoin. La disproportion dans le roman de Cohen provoque une circulation de sens tandis que dans le mien, elle n'avait aucune signification.

Michel Butor, dans *Essais sur le roman*<sup>13</sup>, s'attaque au problème de la disproportion qu'il envisage comme un changement de «vitesse» dans le récit : «L'idéal du récit quotidien, c'est bien sûr de ne retenir que l'important, le "significatif", [...] de "s'attarder" sur l'essentiel et de glisser sur le

---

<sup>12</sup> Si l'on a affaire à un indice, «L'unité renvoie alors non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notation d'"atmosphère", etc [...] Les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations, sont des unités proprement sémantiques car, contrairement aux "fonctions" proprement dites, ils renvoient à un signifié non à une "opération"» (dans «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communication 8, L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (=Points), 1981, pages 14-15).

<sup>13</sup> Op. cit., pages 118-119.

secondaire. Mais un tel parallélisme entre la longueur occupée par un épisode et sa valeur significative est dans l'immense majorité des cas une pure illusion : un mot peut avoir des conséquences plus grandes qu'un long discours. [...] On pourrait faire sentir l'importance de tel moment par son absence, par l'étude de ses alentours, faire sentir ainsi qu'il y a une lacune dans le tissu de ce qu'on raconte, quelque chose que l'on cache.» Il s'agit donc pour le romancier de «faire sentir», c'est-à-dire de donner à la disproportion un sens qui soit perceptible par le lecteur.

Une autre maladresse de construction fréquente consiste à installer des jalons narratifs puis à les abandonner sans raison : il m'est arrivé de lire, dans un roman adolescent, une longue description psychologique des fils du héros alors que ces personnages ne jouaient aucun rôle dans l'intrigue. Ces descriptions auraient pu avoir une valeur intrinsèque, être des «fonctions immédiates» (Genette), comme les portraits rapides qui traversent en un clin d'œil les romans de Jean Echenoz, mais elles n'apportaient malheureusement rien au texte.

Les écarts de construction entraînent des transformations du sens souterrain qui éclaire le récit <sup>14</sup> : ces transformations, que la plupart du temps les apprentis romanciers ne soupçonnent même pas, doivent être précisément pesées, sans quoi elles risquent de nuire au reste du récit.

Un cinquième point, d'ordre purement stylistique, nous conduit à examiner la plasticité de la phrase. Car, malgré leur jeunesse, les écrivains

---

<sup>14</sup> Dans le cas d'Echenoz, il est clair que la multiplication des portraits de personnages insignifiants donne au lecteur une vision particulière de l'humanité : «quand bien même, nous dit Barthes, un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a» («Introduction à l'analyse structurale des récits», op. cit., page 13).

débutants prennent vite des habitudes formelles : ils répètent trop souvent les mêmes tours et le rythme de leurs phrases finit par manquer de diversité.

Les contre-exemples notoires, là encore, sont légions : que dire du phrasé entêtant, envoûtant et hiératique de Thomas Bernhard ou de Claude Simon? Que dire surtout du *Je me souviens* de Perec dont chaque phrase commence par les mêmes mots?

Ce dernier cas, sans doute parce qu'il est très particulier, pourrait servir d'exemple-type en ce qui concerne la différenciation de l'écart réussi et de l'écart maladroit. Nous avons constaté, au cours de cette analyse, que les écarts heureux étaient, presque dans tous les cas, plus manifestes, plus apparents, que les écarts maladroits. Le livre de Perec est donc bien exemplaire à cet égard : tout le monde s'aperçoit en le lisant de la répétition des mots «je me souviens» tandis que, face à un texte malhabile, le lecteur ne remarque sans doute pas la raideur des énoncés, il ressent simplement un ennui vague et indéterminé.

Il semblerait donc que, s'il veut ne faire référence qu'à lui-même, être interne au discours, n'obéir qu'à la fonction poétique, l'écart (en tout cas ce qui est ressenti comme tel par un lecteur d'aujourd'hui) doit être évident, manifeste, désigné comme tel; le texte doit dire : «ceci est un écart» sans quoi, inévitablement, une instance extérieure le dira pour lui et la norme, comme toujours coercitive et castratrice, entrera en jeu, donnera la parole au lecteur mécontent et le texte, quittant la fonction poétique pour la fonction conative, perdra sa raison d'être.

La sixième maladresse que nous envisagerons ici, moins proprement littéraire, est relative au scénario du roman.

La théorie cinématographique emploie le terme «implant» (traduction du mot anglais «plant») pour désigner, selon Michel Chion, «l'établissement dans l'action, d'un personnage, d'un détail, d'un fait, etc..., qui sera plus

tard utile à l'intrigue mais qui, à l'endroit où il est "implanté" peut ne présenter aucun intérêt particulier»<sup>15</sup>.

Ces implants<sup>16</sup>, qui ne doivent pas, toujours d'après Chion, être «téléphonés», sont souvent placés par les apprentis romanciers juste avant le moment où ils sont utiles (ou parfois, plus maladroitement encore sont-ils intégrés dans le texte après l'action, la justifiant a posteriori). L'implant, contexte utile d'un rebondissement, s'il s'inscrit dans une scène qui précède ce rebondissement, confère à celui-ci la force d'une évidence. Mais il perd évidemment toute sa puissance persuasive si, placé trop près de l'action qu'il sert, il semble avoir été ajouté au texte.

Ce travers ne se rencontre pas que chez des inconnus et l'on peut lire dans une nouvelle de Kundera intitulée *Le jeu de l'auto-stop*, ce passage :

— Vous prendrez bien l'apéritif ? demanda le jeune homme.

Elle n'était guère portée sur l'alcool : elle buvait un peu de vin et aimait le vermouth. Mais cette fois, elle répondit à dessein : «une vodka».<sup>17</sup>

Même si elle ne déséquilibre pas complètement le récit, force est de constater que l'explication «Elle n'était guère[...]», implantée précisément là où l'on a besoin d'elle, ralentit l'action à un moment où celle-ci devait être vive et rapide et amoindrit l'effet de surprise que doit provoquer la réponse «une vodka» (réponse dont la concision tend à rattraper le temps perdu). Il aurait été sans doute plus convaincant de décrire, quelques pages auparavant,

---

<sup>15</sup> in *Ecrire un scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma-I.N.A., 1985, page 172.

<sup>16</sup> Il n'existe pas à ma connaissance d'équivalent de l'implant dans l'analyse structurale du récit. L'implant n'est pas un indice (Barthes) puisque l'indice (notation d'atmosphère) entraîne une «sanction paradigmatique» indépendante de l'action et que l'implant renvoie à une action précise (il est donc syntagmatique). Il n'est pas non plus une fonction (Propp) puisqu'il n'est qu'un fait, un détail, et que la fonction est d'abord une action, «l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification pour le développement du conte dans sa totalité.» (Propp cité par Barthes, «Introduction [...]», op. cit., page 12).

<sup>17</sup> in *Risibles Amours*, Paris, Gallimard, 1970, pages 93-94.

un dîner au cours duquel la jeune fille aurait bu une eau ou une limonade en disant : «Je ne suis guère portée sur l'alcool, je bois parfois un peu de vin et, à l'occasion, un verre de vermouth.»

La septième et dernière maladresse dont il sera question ici est à la fois la plus récurrente et la moins visible. Il m'a fallu longtemps pour comprendre «ce qui clochait» dans mes romans et, après avoir enfin isolé clairement mon erreur, je me suis aperçu que je la partageais avec les autres apprentis romanciers qu'il m'était donné de lire.

Cette maladresse est difficile à saisir parce qu'elle se traduit de deux façons différentes au niveau du récit.

Elle consiste, dans le premier cas, en une confusion entre les «sommaires» et les «scènes»<sup>18</sup>. Les sommaires sont des résumés narratifs, racontant, sans entrer dans les détails, en quelques paragraphes ou en quelques pages, ce qui s'est passé durant des mois ou des années, (*Les mots* de Sartre, par exemple, commence par un sommaire assez spectaculaire). Les scènes, descriptions d'un événement tendant à donner l'illusion de temps réel, obéissent à un rythme opposé à celui qui régit le sommaire.

Dans la plupart des romans, sommaires et scènes font l'objet de chapitres différents : les sommaires, survols rapides, servant le plus souvent de transition (ou d'encadrement) entre les scènes. Quand un chapitre les réunit tous deux, le sommaire est presque toujours placé au début de ce chapitre (ainsi le célèbre «Il voyagea. [...] Des années passèrent» de *L'Education sentimentale*)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> D'après la terminologie de Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 122-144.

<sup>19</sup> Notons que le roman moderne, et particulièrement le Nouveau Roman, tend à supprimer les sommaires au profit des scènes. Nathalie Sarraute, par exemple, observant au microscope les rapports de force qui s'installent entre les individus, juxtaposent des scènes «concentrées».

Les apprentis romanciers ont tendance non seulement à allonger les sommaires mais en plus à les mêler incongrûment aux scènes. De longs sommaires sont ainsi interrompus çà et là par des scènes trop brèves. Or, les deux rythmes se marient mal : les scènes (au passé simple) se noient dans le sommaire (à l'imparfait) qui, ralenti un instant, repart allourdi. De plus, scènes et sommaires n'entretiennent pas le même rapport avec les instances narratives : le sommaire implique la présence du narrateur, seul responsable de cette accélération, tandis que la scène est beaucoup plus préoccupée par l'illusion réaliste. Le lecteur en lisant «Il voyagea.» se sépare du personnage auquel il s'était identifié pendant les scènes qui précédaient. Le sommaire informe le lecteur, la scène le met «en situation». En mêlant ces deux rythmes, l'écrivain débutant oblige le lecteur à rester extérieur aux scènes qui sont imprégnées de sommaire et ces scènes paraissent alors anormalement lentes.

La même maladresse se traduit d'une deuxième façon par le mélange de la narration de faits habituels et celle de faits uniques, où, selon la terminologie de Genette, du récit itératif et du récit singulatif. Un fait unique, se passant à un moment précis, perd de sa singularité, de sa force et de sa précision parce qu'il est perdu dans un tissu de faits habituels.

Il ne s'agit bel et bien dans les deux cas que d'une seule maladresse; car le plus souvent les apprentis romanciers associent, d'une part, scène et récit singulatif et, d'autre part, sommaire et récit itératif. Comme si le vécu des personnages était fait en grande partie d'habitudes qu'il convenait de raconter brièvement, et de quelques moments uniques sur lesquels il fallait s'arrêter. Cette confusion est soutenue par le fait que le récit itératif, comme le sommaire, implique un jugement extérieur au récit : c'est le narrateur qui nous indique la récurrence d'une action<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Les récits behavioristes décrivent des habitudes sans recourir au narrateur; mais le texte n'indique pas explicitement qu'il s'agit d'une habitude, le lecteur le devine, parce que le fait relaté est banal.

Les apprentis romanciers, en développant de pair sommaire et récit itératif, laissent donc trop souvent le lecteur en dehors de l'histoire qu'il lui racontent<sup>21</sup>.

J'aimerais, en guise de conclusion, nuancer une dernière fois mes propos. A plusieurs reprises au cours de cet article, (par facilité et parce que je voulais avant tout retranscrire mes impressions de lecture) j'ai fait appel à un lecteur hypothétique pour sanctionner les erreurs de mes apprentis romanciers. Or, il est clair qu'à aucun moment, l'artiste ne doit penser à son public; car y penser, c'est déjà se compromettre.

Par ailleurs, il apparaît que la plupart des bévues observées ici sont dues plutôt à un excès d'imagination qu'à une carence de celle-ci. Cette imagination, il ne s'agit pas de la freiner mais de la canaliser, de la mettre en valeur. Sans elle, un jeune romancier n'a pas beaucoup d'avenir : il est plus facile d'acquérir un peu de technique que d'apprendre à imaginer.

C'est pourquoi, il me semble que les jeunes romanciers ont raison de commettre des erreurs, il ne faut pas attendre, il faut tout oser, les premiers écrits seront les plus libres, seule l'écriture, le passage à l'acte, permettra aux excessifs de transcender leurs excès. Celui qui attendrait, pour lancer le cri qui le dévore, d'atteindre le plus haut degré de perfection technique, s'apercevrait, quand enfin il se sentirait prêt, qu'il n'a plus rien à dire.

---

<sup>21</sup> Proust interrompt volontiers le récit singulatif d'une scène pour décrire les habitudes d'un personnage qui s'y trouve mêlé. Mais, chez lui, la correspondance, entre le sommaire et l'itératif, n'est pas obligatoire : l'habitude fait souvent l'objet d'une scène, ce qui donne plus de souplesse au mélange du singulatif et de l'habituel. De plus, la nature du narrateur proustien permet les transitions les plus habiles lors de ces mélanges, puisque tout ce qui nous est raconté passe par le regard de ce narrateur.