

# PETITE RHÉTORIQUE DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE

Yves STALLONI

Il existe de multiples manières d'occuper ses longues journées oisives en période de semi-réclusion, quand la vie sociale et culturelle semble s'être arrêtée. Ne jugeant pas utile de les énumérer ici nous n'en retiendrons que deux, traditionnellement chères aux membres des académies, dans le Var ou ailleurs : la lecture et l'écriture.

Dans cette double direction, il nous a paru amusant, et peut-être instructif, de proposer à nos conseurs et confrères quelques clés de l'écriture romanesque, inspirées pour la plupart des recherches de la narratologie. Nous voyons là une façon de les aider à mieux lire un roman, à en percevoir les procédés techniques, à en apprécier les finesses, en découvrir les règles et les originalités. Une façon aussi de les accompagner, et peut-être de les guider, dans la rédaction personnelle d'un roman, celui qu'ils ont en chantier ou celui auquel ils songent sans avoir encore franchi le pas – ce que plusieurs d'entre nous ont déjà fait, sans avoir eu besoin d'une quelconque aide théorique.

Le propos, un peu aride par moments, ce que nous regrettons, pourra également fournir à ceux d'entre nous qui se sentent éloignés de la pratique littéraire, une information (un peu sommaire) sur les courants plus ou moins récents de l'analyse critique et aura peut-être aussi le mérite de faire diversion en nous éloignant des légitimes mais angoissantes questions médicales qui nous préoccupent en ce temps de pandémie.

Entrons donc modestement dans l'esthétique du roman et tâchons, tel un khâgneux attentif, d'en saisir les mécanismes rhétoriques, ce que nous proposons de faire en trois temps : un rappel des fondements du roman, un arrêt sur deux de ses principales composantes, un regard sur l'art de la mise en forme.

## LES FONDEMENTS DU ROMAN

Il nous faut consentir un effort d'imagination important pour admettre que le roman, genre devenu universel et hégémonique, est un produit à la fois récent et malaisé à définir. Le mot apparaît seulement vers la fin du Moyen Âge et non pour désigner un type d'œuvre littéraire, mais le choix d'une langue. La *lingua romana*, langue vulgaire utilisée pour les textes profanes et sans grandeur, s'oppose en effet à la *lingua latina* réservée aux œuvres sacrés. *Romancer*, jusqu'à la Renaissance, c'est donc écrire dans une langue populaire, juste bonne à raconter des histoires peu sérieuses. Cette pratique, relativement marginale, est encore jugée suffisamment méprisable pour que Boileau, dans son *Art poétique* de 1674, ne juge pas utile de mentionner le mot « roman », et encore moins la chose.

Pourtant, une première tentative de définition est apparue vers la même époque. Elle est due à Pierre Daniel Huet, ami et conseiller de M<sup>me</sup> de La Fayette, qui écrit : « Ce qu'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. » Cette définition, qui fait intervenir certains critères devenus pour nous non pertinents ou périmés, a l'avantage de nous aider à dégager quelques règles élémentaires. Le roman se définit

- par un rapport au réel (fiction *vs* réalité),
- par un mode d'écriture (prose *vs* vers),
- par une thématique (histoires d'amour),
- par un objectif esthétique et moral (plaire et instruire).
- enfin par une « action », ce que veut dire Huet quand il emploie le mot « aventures ».

Toutes les définitions qui suivront retiendront ce thème, apparemment central, de l'aventure. Ainsi le *Littré* : « Histoire feinte en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. » Avec, comme nouveauté, l'introduction d'une thématique élargie et de lois esthétiques. Ou encore, plus près de nous, le *Robert* : « Œuvre

d'imagination en prose, assez longue qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures. »

Si l'on écarte de ces définitions la donnée édifiante ou le caractère d'utilité, qui ne sont plus retenus depuis longtemps, le roman se reconnaît donc à six critères :

- *Une écriture en prose* : alors qu'à l'origine, les premiers textes narratifs, tels les épopées, étaient en vers (de *l'Iliade* et *l'Odyssée* à *La Chanson de Roland*) ;

- *Une œuvre de fiction* : Huet et Littré parlaient d'« histoire feinte », Robert d'« œuvre d'imagination ». On écarterait donc du genre tout ce qui est relation de faits authentiques, journalisme, histoire, par exemple. Mais nous savons que de nombreux romans mélangent le fictif et l'historique ;

- *L'introduction de personnages* : ils ont, comme dans tout récit, un rôle essentiel dans l'organisation des histoires, même si l'on remarque que la littérature moderne a tenté d'ébranler ce dogme ;

- *L'illusion de la réalité* : œuvre mensongère, le roman souhaite – à la différence d'autres formes narratives (l'épopée, le conte) ou de la poésie – reproduire fidèlement le monde réel et des événements plausibles. C'est pour rendre compte de cette particularité que la langue anglaise utilise deux mots : *novel*, qui recouvre une fiction proche de la réalité, et *romance*, pour les œuvres où domine l'imagination.

- *La description* : pour rendre compte de cette réalité qu'il est censé représenter, le roman recourt à un procédé qu'imposera la tradition réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, la description. Celle-ci s'est progressivement imposée comme un moyen d'authentifier le récit et de satisfaire à la mission mimétique de l'art ;

- *Les « aventures »* : le mot est vague, mais il semble vouloir traduire les éléments constitutifs du récit, les composantes de « l'histoire ». C'est dans cette catégorie que se placerait le rapport à *l'action*, terme fréquemment utilisé au théâtre, plus rare dans la pratique narrative qui se limite à raconter du virtuel.

Cette dernière réticence peut être levée si l'on se réfère aux classifications des romans, manière de mettre de l'ordre dans la production foisonnante du genre. En effet, trois caractéristiques peuvent aider à regrouper les romans :

- *La technique narrative* : quand on s'attache à un mode d'écriture ou à une catégorie esthétique du type : roman autobiographique, épistolaire, philosophique, etc. ;

- *Le contexte de l'intrigue* : qu'il soit géographique ou historique comme dans le roman pastoral, le roman régionaliste, le roman exotique, historique, etc. ;

- *La nature de l'action* : champ qui touche aux événements narrés : roman policier, d'aventure, d'espionnage, roman noir, etc.

Même si ces cloisons sont fragiles et si le jeu des étiquettes a quelque chose de réducteur, on voit à nouveau apparaître l'importance typologique de *l'action*, confondue avec la coloration dominante du sujet romanesque, ce qu'on nomme habituellement *l'intrigue*.

Si, après avoir cette rapide mise en place, nous souhaitons décrire et analyser sa réalité et le fonctionnement du roman, il conviendra de se situer à deux niveaux successifs : celui du contenu (quelles sont les composantes de l'action ?), puis celui de la forme (comment s'opère la mise en œuvre de l'action ?).

## LES COMPOSANTES DE L'ACTION ROMANESQUE

Un roman, comme toute œuvre de fiction, est censé raconter une histoire, relater des « aventures ». Cette matière romanesque, variable à l'infini, s'articule autour de deux pivots indispensables déjà apparus et qui doivent assurer la dynamique du texte : *l'intrigue* et le *personnage*.

### L'intrigue

La rhétorique traditionnelle exigeait de l'œuvre (dramatique autant que narrative) qu'elle respectât une construction en trois temps : le prologue, le nœud, le dénouement. Ce schéma élémentaire,

applicable au roman, paraît circonscrire les contours de ce qu'on nomme *l'intrigue*, c'est-à-dire l'enchaînement des actions et des faits qui permettent au roman d'avancer et de se diriger vers son achèvement. L'intrigue (anglais *plot*) que le narratologue Gérard Genette appelle *histoire* (anglais *story*), est en somme l'équivalent de ce que le cinéma nomme « scénario » ou encore, à un niveau de précision moindre, « synopsis », et de ce que l'opéra ou le ballet appellent « argument ». À la question triviale, fréquemment posée : « De quoi parle ce roman ? », on répondra conventionnellement en proposant un « résumé de l'intrigue », inventaire plus ou moins complet des multiples épisodes, événements, incidents qui constituent la trame narrative du récit.

Tous les romans obéissent à cette règle, la plupart d'entre eux se prêtant de façon relativement aisée à l'identification de l'intrigue. C'est le cas, en particulier des romans dits d'aventure, de la littérature policière ou populaire en général. Pensons aussi à la nouvelle, sorte de roman raccourci, qui se développe autour d'un événement unique et obéit à une règle d'unité d'action. Dans le roman, de proportions plus larges, le découpage en chapitres peut favoriser le repérage de l'intrigue.

Mais l'opération qui consiste à « résumer l'action » peut, dans certains cas, s'avérer délicate, quand la matière du récit est multiple et dispersée (les romans de Proust par exemple) ou quand elle est volontairement inconsistante (chez Beckett ou dans le roman de Georges Perec, *Un Homme qui dort* qui transcrit les impressions désordonnées d'un dormeur). Le courant littéraire du XX<sup>e</sup> siècle qu'on a appelé le Nouveau Roman refusait la narration traditionnelle (et le personnage), ainsi que l'écrivait Alain Robbe-Grillet : « Nos romans n'ont pour but ni de créer des personnages, ni de raconter des histoires. » (*Pour un Nouveau roman*, 1953). Et l'on se doit de mentionner le vœu provocateur de Flaubert qui déclarait à une correspondante : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attente extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852). Les lecteurs eussent été bien en peine de restituer l'intrigue d'un tel roman.

Il serait vain et irréalisable d'inventorier toutes les intrigues possibles de romans. L'art du romancier consiste précisément à inventer des situations imprévues, des péripéties inédites, des rebondissements surprenants. Des tentatives ont pourtant été menées pour mettre de l'ordre dans la matière narrative. C'est ce qu'à voulu faire, à propos du conte, le folkloriste russe Vladimir Propp dans un livre qui a fait date : *Morphologie du conte* (1928). Travaillant de façon empirique sur un corpus de contes populaires, il en vint à établir un paradigme de trente-deux *fonctions* narratives qui désigneraient en quelque sorte toutes les actions possibles dans un récit. Par exemple : *l'interdiction, la transgression, la tromperie, le méfait, le départ, le combat, la victoire, le retour, la poursuite, la découverte, la punition...* À partir de ce répertoire – qu'on a évidemment estimé incomplet – d'autres théoriciens, tels Greimas ou Larivaille, ont souhaité regrouper les fonctions pour aboutir à une structure quasi universelle à laquelle se rattacherait l'ensemble des intrigues romanesques. De là un schéma en cinq étapes, encore appelé « schéma quinaire » :

1. État initial (situation d'équilibre)
2. Force perturbatrice (complication qui rompt l'équilibre, le « nœud »)
3. Action (les péripéties qui découlent de la complication)
4. Élément équilibrant qui tente de rétablir la situation (le « dénouement »)
5. État final (retour à un équilibre le plus souvent différent de 1)

À titre d'exemple, nous pourrions appliquer le schéma quinaire à un roman connu de tous, celui de Flaubert, *Madame Bovary* :

- *État initial* : Charles Bovary, modeste officier de santé, épouse Emma Rouault, élevée au couvent et lectrice de romans sentimentaux.

- *Force perturbatrice* : Emma découvre les fastes de la vie aristocratique et en tire un rejet de sa médiocre existence bourgeoise.

- *Action* : Emma prend successivement deux amants, néglige ses devoirs d'épouse et de mère, contracte des dettes pour satisfaire ses désirs.

- *Force équilibrante* : déçue par l'adultère, poursuivie par ses débiteurs, Emma achète de l'arsenic et s'empoisonne.

- *État final* : Charles Bovary tente de régler les dettes de sa femme, puis, de désespoir, abandonne son métier et se laisse mourir.

Ce schéma décrit en fait une *transformation*, avec un avant, un après et trois étapes dynamiques. Au centre se situe ce qui peut constituer le cœur de l'action. Bien entendu, ce schéma ne peut rendre compte que des grandes lignes d'un roman, négligeant les micro-récits qui en font la substance (ainsi dans *Madame Bovary* il devrait être question de M. Homais et de son parcours personnel). La liberté du romancier l'autorise par ailleurs à bousculer ce bel ordonnancement en bouleversant la chronologie ou en perturbant le déroulement logique, en introduisant des digressions ou en supprimant l'état final. Ce modèle reste évidemment abstrait et théorique, mais il permet de dégager les structures dominantes de la narration.

## Le personnage

Moins indispensable que dans une pièce de théâtre – dont il constitue l'élément essentiel, voire obligatoire – le personnage reste un objet dominant de la création romanesque, même si l'on est autorisé à imaginer l'existence d'un roman sans personnage. Il va de soi que ce personnage est le plus souvent un humain, mais il peut être un individu imaginaire (un Hobbit chez Tolkien), un animal (chez Boulgakov par exemple dans *Cœur de chien*) ou même un objet (dans *Le Pilon*, roman récent de Paul Desalmand, le héros est... un livre).

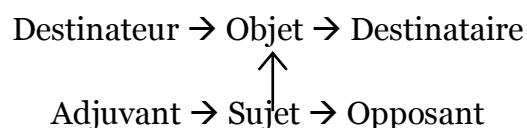
La définition du personnage doit se faire pour nous en termes de narratologie : il est celui qui participe à l'histoire, et, à ce titre, se distingue de celui qui la raconte (le *narrateur*) et de celui qui l'écrit (l'*auteur*). D'un point de vue plus général, on dira que le personnage est un être artificiellement créé, dont la réalité est purement textuelle et dont l'image est calquée sur une créature vivante (qui parfois a existé réellement, dans les romans historiques).

Nous laisserons de côté tout ce qui, concernant le personnage, nous éloigne de la question de l'action. Par exemple : ses caractérisations physiques (le portrait) ou sociologiques, son nom (dimension onomastique), sa psychologie. En revanche ce qui relève non de *l'être* mais du *faire* doit nous retenir. On a pu ainsi discerner des rôles thématiques revenant au personnage, quand celui-ci est lié à un aspect premier de l'intrigue (l'amour, l'aventure, le mystère, la différence...), et surtout des rôles fonctionnels, ce que souhaite faire *l'analyse actantielle*.

À la notion de « personnage », jugée floue et chargée de scories psychologiques, les analystes de la deuxième moitié du vingtième siècle ont en effet préféré celle d'*actant*, introduite par le sémioticien Greimas à partir surtout des recherches de Propp. L'actant, selon Greimas, est « celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute détermination », le mot ne désignant plus un individu, mais une fonction. Il signale un rôle dans le fonctionnement du récit. Le « modèle actantiel » (ou schéma actantiel) est appliqué fréquemment aux œuvres dramatiques, mais il est également opérationnel pour les fictions narratives, contes ou romans.

Pour le conte, Propp, à partir d'un corpus populaire, isole sept actants : le *méchant* (auteur du méfait), le *donateur* (qui distribue les valeurs positives ou l'objet convoité), l'*auxiliaire* (qui aide le héros), la *princesse* (qui s'offre en mariage en récompense d'une prouesse), le *mandateur* (qui fixe au héros sa mission), le *héros* (celui qui accomplit l'action positive à travers diverses péripéties), le *faux-héros* (rival du précédent qui prétend le remplacer). « Ce qui change, précise Propp, ce sont les noms et en même temps les attributs des personnages ; ce qui ne change pas ce sont leurs actions ou leurs fonctions. »

La description de Greimas se veut plus large et plus harmonieuse. Le nombre d'actants est ramené à six, ils s'opposent deux à deux et agissent conformément à un modèle immuable :



Ce schéma a l'intérêt de faire ressortir la fonction essentielle de la fiction (narrative ou dramatique), la *quête*. Dans le récit, cette quête peut viser un objet (le bateau *La Durande* pour Gilliatt dans *Les Travailleurs de la Mer* de Hugo), un personnage (M<sup>me</sup> Arnoux pour Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert), un objectif (le départ de son île pour Robinson), un idéal (la

mission de chevalier errant pour Don Quichotte, la réussite sociale pour Georges Duroy dans *Bel-ami* de Maupassant), etc. Cette quête d'un *objet* est menée par un *sujet*, facilitée ou retardée par des *adjuvants* et des *opposants*, distribuée entre *destinateur* et *destinataire*.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, par exemple, Valmont, qu'on peut considérer comme le « sujet », désire atteindre un « objet » (M<sup>me</sup> de Tourvel) ; l'adjuvant (involontaire) est M<sup>me</sup> de Rosemonde, sa tante, les opposants sont M. de Tourvel (personnage absent), la pruderie de la Présidente, et M<sup>me</sup> de Volanges, sa conseillère. M<sup>me</sup> de Merteuil peut jouer le double rôle de destinateur (bien qu'elle vise surtout la déchéance de Cécile) et surtout de destinataire (elle recevra l'hommage de la victoire). Un schéma différent pourrait être établi si l'on considère que le sujet n'est plus le roué vicomte mais la Merteuil, sa complice : l'objet est alors la vengeance, le destinateur Gercourt, le destinataire Valmont, l'adjuvant Cécile et l'opposant M<sup>me</sup> de Tourvel.

On voit que les fonctions peuvent varier au gré de l'action (Gilliatt se fixe d'abord comme objet *La Durande*, mais convoite en vérité la jeune Déruchette), et suivant la perspective choisie. Les rôles peuvent aussi varier au gré du récit, un adjuvant devenant opposant, ou l'inverse (ainsi le rôle joué par le chevalier Danceny dans l'entreprise de séduction de Cécile, dans *Les Liaisons*). On voit aussi que le même « acteur » (en sémiotique, c'est celui qui assure l'action, l'entité agissante, proche de celui qu'on nomme « personnage ») peut assumer plusieurs rôles d'actant.

Cette méthode d'étude, dont le défaut est le schématisme excessif (et parfois stérile), rend aux personnages leurs rôles de moteur agissant et permet de dégager clairement les forces en présence ainsi que les ressorts de l'action.

## LA MISE EN ŒUVRE ROMANESQUE

Les descriptions qui précèdent, fortement simplifiées pour des raisons pédagogiques, se plaçaient du côté du contenu du roman, de l'histoire telle que le romancier l'imagine avant même de l'écrire et perçue indépendamment de la forme que prendra l'œuvre achevée. En s'attachant à ce deuxième aspect, celui de l'agencement de l'action narrative, on peut faire surgir d'autres éléments de la rhétorique romanesque. Là encore nous nous limiterons à deux questions : la composition et les pratiques narratives.

### La composition

Il en est du roman comme de toute œuvre d'art : il doit être construit en fonction de l'effet à produire. C'est là qu'intervient la composition « l'un des signes génétiques de l'art du roman ; elle le distingue des autres arts littéraires, des pièces de théâtre [...] ainsi que de la poésie. » (Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005). La bonne marche de l'action suppose, à l'évidence, une maîtrise de l'art de raconter l'histoire, de développer l'intrigue. Composer un roman, ce n'est pas seulement bâtir un plan (certains romanciers, tels Stendhal ou Aragon s'y sont toujours refusés), c'est exploiter des moments stratégiques de la narration ceux, par exemple, du début, de la séquence, de la fin.

**Le début** : l'ouverture du roman, encore nommée *incipit*, abréviation d'une formule du Moyen Âge *incipit liber*, « ici commence le livre », recouvre une phrase ou plusieurs, parfois quelques pages, et constitue un moment privilégié du récit. L'action se met en place et semble comme préfigurée par les premières phrases. Le conte, par exemple, est souvent ouvert par un sésame conventionnel : « Il y avait en Westphalie... » (Voltaire, *Candide*). Le roman policier sacrifie à ses propres codes : « Gloria gisait dans une flaque de sang, décapitée. » (Julia Kristeva, *Possession*, 1996). Le roman balzacien préfère nous fournir des informations, comme le début de *Le Père Goriot* qui nous renseigne sur la pension Vauquer et ses locataires.

En choisissant une procédure particulière de commencement, l'auteur oriente notre lecture, notamment quand il souhaite ouvrir son récit sur une action remarquable dont la place initiale va hypothéquer le déroulement de l'œuvre. Ainsi pour ces phrases liminaires célèbres : « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (Proust, *Du côté de chez Swann*), « La première fois qu'Aurélien rencontra Bérénice, il la trouva franchement laide » (Aragon, *Aurélien*), « Aujourd'hui maman est

morte », (Camus, *L'Étranger*). Le critique Claude Duchet a tenté d'élaborer une typologie des débuts de romans en recensant une série de *topoi* récurrents marquant l'entrée dans la fiction. Ainsi le *topos* de l'inconnu, de la rencontre, de la lumière, du novice, etc. On peut évidemment allonger la liste et imaginer d'innombrables variations grâce auxquelles les romanciers respectent les codes ou les subvertissent.

Un cas particulier de démarrage romanesque veut privilégier l'action : le début *in medias res*. Cette expression, que l'on traduirait littéralement par « au milieu du sujet », désigne ces ouvertures de romans qui nous plongent d'emblée, sans préambule ni explication, au cœur d'une action ou d'un dialogue. Les exemples sont nombreux, d'autant que cette technique a longtemps été tenue pour consubstantielle au roman. Citons, entre autres, les premières lignes de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'étude quand le proviseur entra... » ou celles, très célèbres, de *La Condition humaine* de Malraux : « Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? » Le principe est fait autant pour retenir l'attention du lecteur que pour dynamiser la narration.

**La séquence** : l'analyse narratologique a souhaité isoler dans le récit des unités significatives qui décomposent l'action et à partir desquelles se construit le texte. Ces séquences (le terme fait référence au cinéma), dont la succession forme le roman, peuvent se présenter sous trois formes :

- *Alternées* (règle d'*alternance* ou d'*entrelacement*) quand deux intrigues se développent en alternance, comme dans la plus grande partie du roman de Raymond Queneau *Les Fleurs bleues*, où l'on passe successivement de l'histoire du duc d'Auge remontant le temps, à celle de Cidrolin, somnolant sur sa péniche. *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes se présente également de cette façon.
- *Enchâssées* (règle d'*enchâssement* ou d'*emboîtement*), quand une séquence s'insère à l'intérieur d'une séquence plus ample selon le schéma [S1 (S2) S1...]. Les contes des *Mille et une nuits* sont écrits de la sorte, ainsi que le roman de Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Le « tiroir » (récit quasi autonome à l'intérieur d'un roman) relève de l'enchâssement (dans *La Princesse de Clèves* par exemple).
- *Enchaînées* (règle d'*enchaînement* ou de *juxtaposition*). C'est le cas le plus répandu où les séquences se succèdent les unes les autres en fonction du déroulement de l'intrigue et suivant le schéma : S1 + S2 + S3 + S4, etc.

Cette triade peut faire l'objet de diverses combinaisons pour aboutir à des récits complexes où la même séquence est répétée plusieurs fois, où les enchâssements peuvent se multiplier (et s'imbriquer), créer un effet de mise en abyme, où l'alternance peut se développer de manière ponctuelle ou irrégulière (comme dans *La Cousine Bette* de Balzac, par exemple).

**La fin** : les chercheurs se sont beaucoup moins intéressés à l'achèvement d'un roman qu'à son commencement. Or ce moment est également essentiel dans la mesure où il marque l'aboutissement de l'action, l'achèvement de l'intrigue. Le modèle idéal en cette matière paraît être l'accomplissement du héros marqué par la fin de son initiation, l'accès à un autre statut ou sa disparition physique. Ce dernier motif, celui de la mort, jouit d'une faveur particulière au point d'être parfois considéré comme la fin obligatoire d'un roman. Mais la forme opposée, le *happy end*, est très représentée aussi dans le roman populaire et/ou sentimental. Dans ce type de livres, les méchants disparaissent, scellant, par leur mort, la fin des conflits qui coïncide avec une célébration glorieuse : mariage, réussite professionnelle, récupération d'un bien, amélioration d'une situation jusqu'alors compromise. Nous sommes dans l'univers du rêve, et ces romans dans lesquels l'intrigue, souvent stéréotypée, domine (la fameuse « *story* »), ont pour but d'offrir une compensation onirique au lecteur.

Pour éviter ces facilités, certains romanciers, comme Stendhal, choisissent de ne pas achever leurs romans (*Lucien Leuwen* par exemple), de proposer une fin approximative (*Lamiel*) ou, pour *La Chartreuse de Parme*, d'inventer un épilogue compliqué et artificiel. Déjà Diderot, dans *Jacques le fataliste et son maître*, refusait de finir en offrant au lecteur deux hypothèses de dénouement.

## Les pratiques narratives

Le romancier, pour raconter son histoire, dispose d'une large palette technique qui lui permet de mettre en valeur certains aspects particuliers de son récit, de moduler l'action en fonction des priorités qu'il s'est fixées. Parmi ces pratiques narratives retenons-en quelques -unes :

**Les mouvements narratifs** : tous les moments de l'action que raconte le roman ne font pas l'objet du même type de restitution. On parlera, pour désigner ces différences de rythme, ces variations de tempo, de « mouvements narratifs » qui sont au nombre de quatre :

- *la scène* : moment de la narration où s'établit une égalité entre le temps passé à raconter l'épisode et le temps que met l'épisode à se dérouler. On peut le formuler sous forme d'une équation :  $TR=TH$  (temps du récit = temps de l'histoire) ;
- *le sommaire* : segment narratif dans lequel le narrateur résume en un passage bref une durée romanesque de plus grande importance ; le temps passé à raconter les faits est inférieur à leur déroulement :  $TR<TH$  ;
- *La pause* : c'est un arrêt dans le cours narratif. Le récit continue (dans une description par exemple, ou un commentaire) mais l'histoire n'avance pas :  $TR= n, TH = 0$  ;
- *L'ellipse* : effet d'accélération où on nous dit qu'il s'est passé quelque chose sans que le récit le raconte :  $TR = 0, TH = n$ .

**Les anachronies narratives** : dans le déroulement du récit, la mesure du temps peut être soumise à certaines distorsions quand le romancier abandonne la présentation linéaire de l'action au profit d'effets de ruptures temporelles, le plus souvent rétrospectives, parfois prospectives. Le premier procédé est appelé *analepse*, et il consiste à revenir sur un événement qui a eu lieu dans un temps antérieur (l'équivalent de ce qu'on appelle au cinéma le *flash back*). Tout le roman de Mauriac *Thérèse Desqueyroux*, par exemple, est construit de cette façon. Le procédé symétrique, plus rare, anticipe sur des événements à venir, c'est la *prolepse*. On en trouve de nombreux exemples chez Proust qui aime à commencer ses phrases par la tournure : « On verra plus tard... » Ces distorsions chronologiques sont une façon de donner du relief à l'action en exhibant la chaîne causale.

**Les moments de la narration** : cette question n'est pas sans intérêt pour notre sujet puisqu'elle consiste à se demander à quel moment se situe l'action par rapport au temps de l'écriture. Quatre cas se présentent :

- *la narration ultérieure* : pratique la plus répandue dans laquelle le romancier, *a posteriori* et avec des temps du passé, reconstitue une histoire qui a déjà eu lieu ;
- *La narration antérieure* : elle souhaite raconter les événements avant qu'ils ne se produisent, dans un récit au futur. Ce type de rédaction ne se rencontre que sur des passages limités ;
- *La narration simultanée* : elle est écrite au présent et veut donner l'impression que le livre s'écrit en même temps que l'action se passe (ainsi du roman de Camus, *L'Étranger* ou celui de Perec déjà cité, *Un Homme qui dort*) ;
- *La narration intercalée* : elle combine la narration ultérieure et la narration simultanée, comme dans le journal intime ou l'événement du jour est naturellement narré au passé, alors que son commentaire est rendu au présent.

On aura compris que cette façon de raconter l'histoire a une incidence non sur l'action elle-même, mais sur la manière dont elle est perçue par le narrateur et reçue par le lecteur. Car la mise à distance temporelle crée une mise à distance de l'événement.

**La fréquence narrative** : dernière considération à propos de la matière narrative, le nombre de fois où l'énoncé narratif est reproduit dans le texte. Trois possibilités :

- *le récit singulatif* : cas le plus fréquent où l'on raconte une fois ce qui s'est passé une fois, mode de narration qui convient aux romans qui privilégient l'action et l'aventure ;

- *le récit répétitif* : il consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois, technique qui se rencontre dans les romans épistolaires où plusieurs personnages racontent la même action (la scène de la charité de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*) ;

- *le récit itératif* : dans lequel le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé un grand nombre de fois. Il s'agit d'une action rituelle comme celle qu'annonce le fameux *incipit* déjà cité de *Du côté de chez Swann* de Proust : « Longtemps je me suis couché de bonne heure. »

La fréquence narrative, notamment dans les deux premiers cas, nous donne une information sur la nature de l'action, présentée, suivant le cas, comme ponctuelle ou habituelle.

Il y aurait encore bien des aspects de l'écriture narrative à explorer : le recours aux digressions, les intrusions d'auteur (quand elles commentent l'action), la présence du romanesque (comme coloration particulière de l'action), l'insertion du dialogue (moment où l'action se fait parole), la fonction du narrateur (c'est-à-dire sa posture par rapport à l'action en cours), le poids de la description (comme frein à l'action), le rapport au réel (les conventions romanesques et les « effets de réel »), la topique de l'action (suivant la sous-catégorie considérée : roman sentimental, d'aventure, policier, héroïque, rustique, etc.), la polyphonie narrative (plusieurs narrateurs).

Nous devons bien admettre toutefois, au moment de conclure, que l'accumulation des meilleures recettes narratives ne suffiront jamais à faire un chef d'œuvre romanesque. Ce qui nous rassure sur l'aptitude des écrivains à accomplir en toute liberté et avec originalité leur rôle de créateur. Le travail du romancier, professionnel ou débutant, consiste, en définitive, à déjouer les attentes du lecteur afin de renouveler son plaisir. Et c'est bien ainsi.

## **Éléments de bibliographie**

Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur un *incipit* », Revue *Littérature*, N° 1, février 1971.

Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Le Seuil, 1966.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

J. Algirdas Greimas, *La Sémiotique structurale*, Paris, Laousse, 1966.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris Le Seuil, 1995 [1928].

Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1991.

Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

Yves Stalloni, *Les cent mots du roman*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? » 2018.