

II.2. LA NARRATION

I. OBSERVATIONS DIVERSES.

Les observations qui suivent concernent principalement une production manuscrite, dactylographiée ou imprimée (plus ou moins proche ou distante d'ailleurs d'une écriture cinématographique ou télévisuelle).

1. Ce qu'à l'école on appelle une REDACTION, c'est d'ordinaire la NARRATION d'une fiction.

La NARRATION, c'est la manière de raconter. Par exemple, Marcel Proust raconte à *sa manière* l'épisode de « la petite madeleine ».

C'est très simpliste de dire que devant la page blanche il y a les doués et les autres. S'il est vrai qu'on est plus ou moins *doué* ("inspiré"), ou qu'on est plus ou moins « littéraire », c'est-à-dire habile à manier la langue maternelle, savoir écrire relève aussi d'un *apprentissage* (par la lecture et la pratique), et d'un *travail* effectué sur chaque texte et qui vise à le perfectionner.

2. Le NARRATEUR n'est pas, dans ce sens-ci, un conteur qui raconte, à haute voix par exemple; c'est la voix qui, à l'intérieur du texte, s'occupe de raconter. Cette voix (silencieuse dans le texte écrit) se présente *parfois* sous la forme d'un « je » ou d'un « nous ». Elle n'est nullement tenue de s'en tenir aux limites de la vie de l'AUTEUR, et permet ainsi de créer, d'imaginer, d'inventer... L'écrivain (le jeune écrivain notamment : c'est lui l'auteur) peut se référer à son expérience personnelle, à son vécu, à ce qu'il a lu, entendu, regardé...mais aussi aller beaucoup plus loin par son imagination, et cela parfois en faisant semblant de rapporter sa vie réelle, pour que cela fasse vrai ! Dans le monde de la FICTION, « tout est permis ».

3. La FICTION, c'est le contenu du récit, s'il s'agit d'une histoire racontée ; c'est ce qui est raconté. Mais le travail de l'AUTEUR ne porte pas seulement sur ce qu'il va raconter, sur l'intérêt du contenu de son histoire, bref sur la FICTION. L'AUTEUR se préoccupe également de la NARRATION : il est sensible à la mise en forme, à la manière de conduire son récit, dans l'ensemble comme dans le détail. Concrètement, cela implique en outre le remaniement d'une première version, travail d'un *brouillon* par lequel on peaufine, on figrole, bref, on « ose écrire » ("Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage!").

N.B. Certains écrivains « modernes » ont même d'abord pensé à la NARRATION, par exemple par un travail basé sur le SIGNIFIANT, et ne se sont intéressés qu'ensuite ou secondairement au contenu (par exemple Raymond Queneau, dans « Zazie dans le métro »).

4. *Faut-il utiliser des DESCRIPTIONS ?* La NARRATION comporte *éventuellement* des DESCRIPTIONS qui *sélectionnent*, et donc *éliminent*, selon les besoins d'un récit particulier, des données parmi un ensemble de données possibles dont l'ARBRE DE DESCRIPTION fournit un aperçu, selon que l'« objet » décrit (personnage, lieu, objet matériel, ...) est considéré en fonction de sa « situation » (dans l'espace et le temps), de ses « qualités » (ses caractéristiques), ou de ses « éléments » (les parties qui le constituent). Il s'agit de retenir les détails descriptifs *utiles* pour le récit de ne retenir qu'eux.

Une approche possible de la description d'un PERSONNAGE consiste en un tri de ce qui mérite d'être dit a) de son aspect physique ; b) de son intériorité : caractère, mentalités, pensées, sentiments, etc. ; c) de son comportement : gestes, paroles, actions, réactions...

Les données sont adroitement disséminées dans le texte, apparaissent « au bon endroit ».

5. *Faut-il insérer des DIALOGUES ?* La NARRATION comporte éventuellement des DIALOGUES (et des MONOLOGUES); par eux, le NARRATEUR cède la parole en direct à des personnages.

En dehors des DIALOGUES et des MONOLOGUES, le NARRATEUR pratique la RELATION des événements; il en assume le commentaire, en quelque sorte. Pour introduire le dialogue, l'usage correct de la ponctuation s'impose. Voir *Quelle ponctuation utiliser pour insérer le dialogue ?*, ici en III.4.

6. Bien sûr, l'écriture d'un texte comporte nécessairement une part d'emprunt ; cela est tout à fait normal tant sur le plan de la FICTION (souvenirs de lectures, de films, etc., plus ou moins conscients) que sur le plan de la NARRATION (savoir-faire stylistique appris à l'école des enseignants et à celle des bons auteurs, par exemple).

En outre, la pratique de l'INTERTEXTUALITE permet d'intelligentes et plaisantes RECRITURES littéraires et cinématographiques.

L'intention du jeune écrivain doit cependant rester résolument CREATIVE, et le plagiat (si ce n'est la copie pure et simple) ne permet pas d'apprendre ; en outre, il est naïf de s'imaginer que le professeur correcteur sera dupe, et croira son cher élève capable de génie balzacien !

Ainsi la reproduction inavouée par écrit du schéma d'un film (sorte de *synopsis* ou de *remake* appauvri) mène ordinairement au ratage, vu que le lecteur n'a pas à sa disposition dans sa mémoire le support des images nécessaires à éclairer le texte lu. La condensation artificielle de péripéties à peine esquissées ne permet pas de créer une atmosphère, et reste obscure pour le lecteur. D'ailleurs, l'écriture de textes par des mots manuscrits ou imprimés n'est pas à confondre avec l'écriture par l'image, filmique ou télévisuelle, même s'il y a des points communs : les mots sur le papier et l'image ont des moyens différents pour exprimer les choses (un visage souriant, par exemple).

7. La recherche de *spectaculaire*, de sensationnel dans le récit (cf. Les cascades, agressions, premiers baisers, amours torrides, paquets de dollars...) est rarement de bon aloi, d'ailleurs usé et dévalué par le rabâchage télévisuel. Peut-être y a-t-il beaucoup à trouver en racontant des situations en apparence courantes, communes, *banales*, en travaillant une NARRATION propre à exprimer davantage l'*intérieur* de PERSONNAGES plus proches de la vie : leur état d'esprit, leurs sentiments, leurs relations aux autres et aux choses. Ainsi, une grande originalité sera atteinte grâce à une « intériorisation » du récit (comme dans J. PREVERT, *Déjeuner du matin*).

II. LA NARRATION DE QUALITE ASSUME LA COHERENCE DU RECIT, C'EST-A-DIRE LA LOGIQUE DE LA FICTION.

1. Si l'on considère les détails (les aspects ponctuels).

- Cela suppose que les données du contenu utilisées ne soient pas *gratuites*, sans motif, sans raison d'être, sans fonction dans le récit. Il faut savoir éliminer les détails qui ne se justifient pas, et éviter le remplissage (voir ci-dessus ce qui est dit des DESCRIPTIONS). A quoi bon, par exemple, parler dans une introduction de la couleur des cheveux ou de l'âge d'un personnage, si cela ne joue aucun rôle dans le texte ? (erreur éventuellement

due à un défaut de projet d'ensemble du récit, qu'il faudrait le plus souvent avoir en tête en rédigeant le début !)

- De même, chaque aspect du contenu doit être vraisemblable, la VRAISEMBLANCE étant à définir par rapport à la nature particulière de chaque récit. Dans un récit de science-fiction, il peut être vraisemblable que des milliers de kilomètres s'effectuent en quelques fractions de seconde ; dans un *James Bond*, il est vraisemblable qu'un héros puisse sortir indemne d'une multitude d'agressions explosives : cela tient debout ! La VRAISEMBLANCE n'est donc pas forcément et toujours réaliste !

- C'est la même chose pour ce qui concerne l'emploi, dans les phrases, de PROCÉDES D'ÉCRITURE, de FIGURES DE STYLE. Le recours à une *métaphore*, par exemple, ne peut se justifier par le seul besoin de placer quelque part, isolément, une "belle" image ! Si, dans un récit de dramatique et assoiffée traversée du désert, l'implacable soleil est comparé à un ballon de football, cela peut rarement se justifier...

- L'exigence est identique en ce qui concerne les SEQUENCES. Si une SEQUENCE d'abord prévue par l'écrivain se révèle inutile (ce qu'elle développe peut être sous-entendu et compris sans qu'on ait besoin d'elle), il est préférable de l'éliminer (pratique de l'ELLIPSE).

Chaque élément, comme chaque partie du récit, est donc appelé à contribuer à l'ensemble du texte, par exemple à un climat, une atmosphère que l'auteur (le jeune écrivain éventuellement) veut faire passer, et la réussite tient non seulement à ce qu'on dit, mais aussi à ce qu'à juste titre on ne dit pas.

2. Cela suppose également une ORGANISATION d'ensemble du récit (aspects structurels).

- Une partie de l'art consiste à fournir au moment opportun dans l'ORDRE LINEAIRE, qui est celui de la lecture, certains détails, certains renseignements, dont le lecteur est averti pour la suite, et qu'il aura en tête au bon moment ; ce sont des espèces de "pierres d'attente".

- Le commencement et la fin méritent une attention particulière. En outre, on attend des derniers mots qu'ils laissent une certaine impression, émotion...et n'abandonnent pas le lecteur à un sentiment de vide, de récit pas terminé, qui tombe à plat et finit en queue de poisson.

- L'ORDRE LINEAIRE et l'ORDRE NARRATIF peuvent coïncider, comme c'est le cas ordinairement dans les contes ("Cendrillon" de Charles Perrault par exemple), mais un bouleversement réfléchi des SEQUENCES NARRATIVES peut être utilisé, permettant ainsi de mieux voyager dans la chronologie et dans l'imaginaire.

- Afin de donner au récit le rythme qui lui convient, il est utile de réfléchir au nombre de SEQUENCES (ou *scènes* ; au cinéma, les *séquences* sont constituées d'un ensemble de plans), à leur longueur respective, à la disposition des séquences les unes par rapport aux autres, et particulièrement pour passer de la précédente à la suivante.

- La STRUCTURE d'un récit peut se fonder sur celle du CONTE classique (le CONTE DE FEES ou CONTE MERVEILLEUX). Cela afin de s'en rapprocher (par exemple, le héros est magnifique et performant), ou de s'en éloigner jusqu'à un certain degré (par exemple, personne ne bénéficie de la quête du héros). La structure du conte merveilleux est expliquée notamment par les théories de W. Propp et d'A.-J. Greimas, ou plus simplement par le *modèle quinaire*.