



# Comment **écrire** une **histoire fantastique** en **5 semaines**



par Olivier LUSETTI

## Introduction

# LA TECHNIQUE EST-ELLE AU SERVICE DE L'ARTISTIQUE ?

*Comment oser écrire avec tout ce qu'il y a à lire ?  
Seulement si vous avez quelque chose à dire.*

*Tout le monde écrit, seul l'écrivain réécrit.*

La technique est au service de l'artistique. Aucun livre ne pourra vous apprendre cette couleur personnelle qui vous fait voir la vie différemment de tous les autres, grâce à vos émotions et votre sensibilité. Cette personnalité qui vous rend unique est la chose la plus importante, qui donnera à vos lignes cette teinte puisée dans l'encre du vrai ressenti. **La technique est une pioche qui creuse profond pour trouver les pépites de votre cœur, qui une fois passées par le creuset de votre réflexion viendront orner de mille feux votre création.** Les techniques narratives — scénaristiques et stylistiques — sont cet écrin noir sélectif qui met en valeur les diamants de la fiction, à l'inverse du papier journal fourre-tout des émotions en vrac.

Votre manière si particulière de voir la vie, cette envie de partager cette histoire qui bat dans vos veines, mélange de rêves et de sèves, est ce qui nous fera vous lire et vous aimer. Ce livre est conçu pour cela.

La technique doit être vue comme une autoroute d'informations conduisant au plus court à votre sujet, pour permettre — en toute connaissance de cause — d'être délaissée pour ici pique-niquer plus longuement avec votre thème, là, battre la campagne des moindres routes-souvenirs et sentiers de vos émotions.

**Tout dans sa création émeut l'artiste, un peu comme la mère trouvant dans son enfant tout de merveilleux, mais on ne regarde pas**

la vie avec les mêmes yeux et l'écrit sincère n'empêche pas l'indifférence par une faiblesse sur la forme ou le fond.

Tout travail artistique et littéraire réclame la préparation : « Plus on lui donnera de substance et de force par la méditation, plus il sera facile ensuite de le réaliser par l'expression », nous dit Buffon.

Tout est là. C'est un grand principe : *on n'écrit bien que ce que l'on sent bien.*

Ce travail paraît aride à certains esprits. Ils croient pouvoir diriger l'attelage de leur imagination sans le tenir par les rênes d'une forte pensée analytique. Ils ouvrent trop vite le flacon qui contient l'encre de leur idée principale. L'avidité de l'ivresse d'écrire les presse. Qu'importe qu'avec le temps l'encre devienne mousse, qui s'évapore pour n'avoir pas su faire des choix créatifs consistant à inclure et exclure certains éléments.

Du choix du sujet et de son incubation préparatoire dépend la valeur du travail. C'est l'imagination et la sensibilité qui, par application et en se concentrant sur un thème, découvriront les rapports, les relations, les idées, les rapprochements et les images que contient ce thème.

« Comment voyez-vous cette scène ? Comment la sentez-vous ? » a-t-on coutume de demander. C'est qu'en effet la grande affaire est de sentir, de quelque façon que ce soit, non d'après les règles et selon un mode obligatoire, mais selon son tempérament.

Un sujet est une idée, une unité, c'est quelque chose de simple. Si l'imagination et la sensibilité ne dédoublent pas cette idée, en décrivant les aspects qu'elle peut avoir et les formes qu'elle peut prendre, on aura bientôt tout dit et l'on restera court.

Une très bonne idée pour un conteur ne suffit pas à faire une bonne histoire pour un auteur.

Les techniques narratives offrent cette garantie de ne pas accorder de l'importance à tel passage, parce qu'il jaillira à souhait, et de s'y étendre complaisamment pour en négliger un autre plus difficile, mais absolument nécessaire.

Eussions-nous engendré des perles, on doit renoncer aux digressions, même à la plus exquise d'entre elles. On doit enlever tout ce qui ne concourt pas à l'ensemble, ne tend pas au but et n'ajoute rien à l'unité. « Ce n'est pas assez qu'une chose soit belle, il faut qu'elle soit propre au sujet, qu'il n'y ait rien de trop ni rien de manque », nous dit Pascal.

« Trop de papier, » écrivait Flaubert à Alphonse Daudet.

Mais, me soumettre à un dictat c'est tuer ma créativité, disent certains. On écrit comme ça vient, affirment d'autres. Il n'y a pas de hiérarchie objective ! Tous de dire tel Goncourt : « Le style exprime la personnalité. Chacun a sa façon d'écrire, parce que chacun a sa façon de sentir. »

Certainement, mais vous savez déjà qu'un bon récit se résume à l'observation de la nature humaine et au souci de l'écriture. Comme vous n'ignorez pas qu'on abandonne de nos jours aussi le livre bien écrit, mais sans rythme. Vous ne pouvez ignorer que l'intérêt vient du rapport des parties, de leur gradation, de leur groupement, de la justesse avec lesquels on placera chaque fait à l'endroit qui lui convient. Qu'il faut donc apporter tact et réflexion dans le choix et la succession des idées, puisque les mauvais agencements engendreront des conséquences graves sur l'intérêt, tel tuer tout suspense.

Je suis un artiste, vous criez-vous ! J'écris avec mon âme, moi ! Je veux rester original, moi !

Qui vous demande le contraire ? Mais vomir votre cœur par la bouche ne prouve pas que votre texte fera mouche. Parler avec sincérité n'empêche pas d'écrire des banalités. Quand votre personnage meurt sur votre papier, la page ne se colore pas de son sang, elle reste toujours aussi blanche, noircie de vos seuls mots ; eux seuls ont la force d'apporter sur les joues de votre lecteur le rouge de l'émotion et non vos litres de sueurs et de larmes versées dans l'intimité de votre bureau. Ce qu'on dit est aussi important en littérature que la manière dont on le dit. Quand on vous lit, ni on ne voit, n'entend où ne ressent vos maux, on est touché que par... vos... mots. Leur choix, leur puissance évocatrice sont terribles ! Regardez comme toute la littérature surnaturelle n'existe que par eux. Car qui peut montrer la photo d'un fantôme où faire entendre la voix du démon et le hurlement du loup-garou sous la pleine lune ? Et pourtant, les mots ont une puissance évocatrice telle qu'ils nous les rendent existants et vivants au point de faire dire à Lovecraft : « Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites ». Seul le langage permet de concevoir l'abstrait : l'idée, l'absence, la force immatérielle.

Quant à l'originalité tant invoquée, elle se situe à la convergence du fond et de la forme : le choix d'un sujet (le décor, les personnages, les idées) allié à une façon unique de formuler l'histoire (la qualité de l'écriture, la sélection des arrangements), car l'originalité se nourrit de contraintes.

« La nouveauté, dit Sainte-Beuve, une nouveauté originale, c'est là le point important et le secret des grands succès. Dans les arts, me fait remarquer un homme d'esprit qui les a vus de près, il ne s'agit pas de faire plus ou mieux que les autres, il s'agit de faire autrement » (*Chateaubriand et son Groupe littéraire*).

Alors me direz-vous, à vous entendre ce ne sera pas si simple d'écrire une histoire fantastique et vous nous proposez d'en faire une en cinq semaines, voilà qui est douteux. Déjà, je vous répondrai que cet ouvrage ne s'adresse pas à ceux qui veulent apprendre à écrire, ça c'est l'affaire de l'école et des ateliers incitatifs à la création artistique ; ce livre s'adresse à ceux qui ont déjà quelque chose à dire et qui déjà s'y essayent. Il s'adresse aux conteurs, aux auteurs et aux écrivains. À tous ceux qui ont ce don de l'écriture, c'est-à-dire cette envie de partager par l'écrit leur vision de la vie.

Vous savez déjà raconter les histoires et vous préparez vos chutes avec soin, vous êtes alors un conteur – et j'aime vous écouter au coin du feu ou autour d'une table de jeu de rôle. Ce livre vous permettra d'encore mieux retenir l'attention de votre auditoire ; de créer une meilleure **fiction** (l'univers créé, l'histoire avec ses personnages, l'interaction de l'espace et du temps).

Vous écrivez déjà des histoires, alors vous êtes un auteur — bravo — et cet essai vous permettra d'en améliorer la structure et ainsi d'augmenter son efficacité ; d'avoir une meilleure **narration** en vous aidant à prendre en charge les choix techniques et créatifs (l'ordre des événements, le choix du narrateur, le rythme) et augmenter ainsi l'effet de votre mise en scène, l'efficacité de votre scénario

Vous aimez les mots, vous les choisissez avec soin, vous cherchez dans vos phrases la respiration de l'art et de la vie, alors vous êtes un écrivain, et ce livre est là pour vous accompagner dans votre réécriture ; vous aider à parfaire votre **mise en texte**, et permettre concrètement à votre fiction et à votre narration de se réaliser dans vos termes, phrases et figures de style.

Que vous soyez l'un ou l'autre, ou plutôt l'un que l'autre ou les trois à la fois (car ces trois états s'interpénètrent dans une réalité textuelle) ; c'est-à-dire, que votre préférence de conteur vous pousse à l'aventure ou à l'originalité du monde créé, ou à une intrigue corsée d'auteur, ou encore au travail considérable sur la langue de l'écrivain, cet ouvrage est votre partenaire d'écriture, ou devrais-je déjà dire de réécriture.

Alors, à vous trois, je maintiens que vous écrirez une histoire fantastique quand vous aurez terminé notre formation en création littéraire éditoriale R.C.L.

Maintenant je réponds à la question de la durée présente dans le titre : « en cinq semaines », pourquoi cinq semaines ? Parce que cinq semaines consacrées pleinement à votre création au rythme de douze heures de travail par jour sont largement suffisantes, une fois que vous aurez votre thème, plus ou moins l'intrigue, le genre du récit, le protagoniste et que vous aurez acquis toutes les connaissances (même à l'état embryonnaire) nécessaires présentes dans ce livre et après la lecture de tous les récits y figurant.

Le style et les techniques du récit, cela s'apprend.

**NOTE** Si tout le monde peut s'entendre sur les symptômes qu'un récit procure (joie, peine, peur) en disant avec sincérité ce qu'il a ressenti, nous sommes bien peu nombreux à expliquer notre diagnostic (cela ne fonctionne pas, car... cela s'enchaîne bien, parce que...), à nous engager sur un pronostic analysé à partir d'un début ou d'une ébauche ; et nous sommes bien rares à procurer une prescription précise destinée à améliorer la qualité d'un texte (autre que sa grammaire et son orthographe) en travaillant à la fois le style, le scénario, les personnages, et l'histoire.

Cinq semaines simplement aussi, parce qu'en France nous avons cinq semaines de congés payés, donc une bulle de temps toute trouvée pour mettre nos habitudes entre parenthèses et ne nous consacrer qu'à notre projet.

Tiens ! Déjà, pour vous mettre dans le bain, pensez à tout cela avant de continuer la lecture de cet essai. Refermez-le. Puis rouvrez-le, une fois trouvée l'ébauche d'une idée sur laquelle vous voudriez écrire... Vous l'avez plus ou moins ? Déjà ! Je m'en doutais... sinon, vous ne tiendriez pas ce livre dans vos mains.

Poursuivons !

Voilà votre contrat :

Vous vous donnez au maximum un an pour faire aboutir votre projet : **écrire une histoire fantastique.**

(Vous respirez mieux ?)

Regardez-vous dans une glace, faites un « selfie », souriez ! Dans moins d'un an, vous aurez écrit une histoire fantastique. Un an de préparation.

(Une lueur brille dans vos yeux ?)

Mais vous devez déjà choisir ces cinq semaines !

(Ça coince un peu ?)

Cinq semaines que vous n'allez consacrer qu'à la réalisation de votre projet.

Cinq semaines pour l'exécution d'une œuvre qui va vous changer profondément.

Alors, avant de perdre toute notion du temps à chaque fois que vous pénétrerez dans le monde de votre histoire imaginaire, enrichie des notes et découvertes ou interrogations suscitées par ce guide d'écriture, il vous faut chercher un calendrier. Vous le tenez ? Bien ! Hachurez dessus les jours de vos prochains congés qui suivront la date hypothétique estimée pour terminer cet essai. Si vous êtes libre de votre temps, procédez pareillement : choisissez une semaine qui vous convient, comme départ de ce beau projet, puis quelque jour après entourez trois semaines d'affilées ; comptez quelques jours de repos et inscrivez enfin votre dernière semaine.

Voilà, vous avez vos dates de commencement et de fin de ce merveilleux programme : écrire une histoire fantastique.

Votre première semaine sera consacrée uniquement à **trouver et creuser votre thème, votre univers, votre personnage**, soit : 84 heures pour **la fiction**.

**Phase du conteur terminée.**

Les trois semaines suivantes (d'un bloc si possible) : exclusivement dédiées à **l'écriture** de votre récit et de son intrigue, soit : 252 heures pour **la narration**.

**Phase de l'auteur terminée.**

Enfin la dernière semaine qui marque la fin de votre projet fantastique : vous la vouerez uniquement à sa **réécriture**, soit 84 heures pour **la mise en texte**.

**Phase de l'écrivain terminée.**

Le but de tout ça ? L'objectif final ? C'est que votre création soit partagée par le plus grand nombre. Pour vous garantir d'en arriver là, annoncez haut et fort votre projet sur vos réseaux sociaux (blogue, page Facebook), avant de débiter votre première phase, celle du conteur, qui

pourrait aussi se solder par un surnom de hâbleur si vous ne faites pas ce que vous dites.

Cochon qui s'en dédit.

**NOTE** Si vous êtes dans une période de chômage ou de moindre activité professionnelle, savourez-la comme une chance de réaliser plus vite votre projet. Cependant, même si l'envie vous presse, laissez passer au minimum quelques jours entre chaque étape (conteur, auteur, écrivain) pour que le tout refroidisse, car on se voit rarement bien à chaud.

Pour le début de votre phase 2, celle de l'auteur, affirmez plus fort encore votre volonté d'aboutir votre projet ! Créez un site personnel, dans lequel vous annoncerez la date de mise en ligne de votre fiction. Si vous n'avez pas de blogue, qu'importe, postez votre œuvre sur un forum littéraire.

Une fois la dernière phase (celle de l'écrivain) achevée, partagez votre création sur internet et laissez opérer la magie : découvrez ce que les autres pensent de vous.

Ensuite, après avoir analysé à froid tous les avis réunis (amis, connaissances, conseiller littéraire) retravaillez votre fiction à l'aune de tous ces retours. Une fois cela fait, envoyez votre texte pour soumission à différentes maisons d'édition que vous aurez sélectionnées préalablement et prenez votre mal en patience, le temps d'attente est souvent long. Mais vous n'avez déjà pas perdu le vôtre, vous être allé au bout d'une merveilleuse aventure, qui vous aura changé à un point que vous ne soupçonnez pas.

Et qui sait ? Les dizaines et dizaines de lecteurs récoltés pendant cette attente pourraient décider une maison d'édition à vous ouvrir ses portes.

En cinq semaines ! C'est impossible, vous dites-vous. Eh bien, si vous voulez écrire un roman de 250 pages prêt pour l'édition ou inclure dans ce temps imparti de cinq semaines toutes vos recherches sur votre sujet, et vos atermoiements dus à votre peur de vous planter, c'est sans doute vrai... mais, je le répète si ce temps est pleinement consacré à l'écriture de votre œuvre, il est amplement suffisant si celle-ci est une nouvelle, un conte ou un mini roman. La qualité, pas la quantité. Pour meilleure preuve ? Cet essai que vous tenez entre vos mains a été réalisé en cinq semaines (après presque un an de gestation et de documentation). Ma fiction *La Dernière*

*Houri* fut écrite en cinq semaines (d'un bloc) à la suite d'un appel à texte à raison de douze heures par jour ; et malgré la faillite de l'éditeur qui m'avait donné son aval pour l'éditer et une recherche (courant sur plusieurs mois) d'un autre... elle s'est trouvée en troisième place sur Fnac.com, pendant tout le mois de janvier 2014, et ce six mois après sa sortie numérique et un an après avoir été créée. Vous n'êtes toujours pas convaincu ? Alors, sachez que le fantastique récit de R.L. Stevenson *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* (sorte de mini-roman ou de longue nouvelle, que vous découvrirez ou relirez en suivant notre formation en création littéraire éditoriale R.C.L) a été écrit sur trois jours, brûlé en trois minutes et réécrit en trois jours, bref, le tout en moins d'une semaine !

Alors, à vos claviers ! Pensez ! Écrivez !

Il est temps de réaliser votre rêve : créer une œuvre fantastique !

Vous désirez un coup de main... Participez au prix littéraire populaire de la jeunesse et des moins jeunes. Pour ce faire... il suffit d'apprendre les ficelles du métier avec notre Formation en création littéraire éditoriale R.C.L du centre de formation Illith.

Suivez cette Formation, gagnez votre édition.

Vous n'êtes plus seul !

Allez, osez l'aventure de votre écriture !

Libérez ces forces en œuvrant, enfouies au plus profond de vous, autour de vous, n'attendant que votre pleine motivation pour jaillir. Que naisse votre fantastique histoire !

Continuez votre lecture avec l'aperçu suivant.

# I

# LA TECHNIQUE

## AU SERVICE DE

# L'ARTISTIQUE

« Quand on veut bâtir une maison de caractère, on fait appel à un architecte. *Le conseiller littéraire est l'architecte du récit.* Un rédacteur attaché à une maison d'édition, chargé de rendre les textes meilleurs. Le génie est une longue patience, évitons-lui l'inutile errance. »

*Olivier Lusetti, Directeur et formateur littéraire*  
[Vous attend sur Illith.com](http://Illith.com)

# Comment écrire, créer la tension et le suspense<sup>1</sup>

*Retranscription de cours vidéos d'Olivier Lusetti issu de son essai  
Comment Mieux écrire, raconter une histoire, réussir sa fantasy*

Tout d'abord *montrez*, ne *racontez* pas :

Toute histoire est racontée, narrée.

Dans un texte, on peut distinguer trois différents énoncés (mots, phrases).

— Un énoncé rapporté par l'émetteur externe à la fiction (dit extra-diégétique) soit celui de l'auteur.

— Un énoncé intradiégétique directement issu des personnages principaux (leurs paroles, pensées et actions), ainsi que de tous leurs récepteurs (allocutaires).

— Un énoncé généré par le cadre spatio-temporel (les lieux, circonstances et moment du discours), bref la situation du récit, comme une description de paysage, d'un évènement ou la diffusion d'une information fictionnelle, etc.

On distingue deux grands modes narratifs : le *raconter* et le *montrer*.

Dans le premier la médiation du narrateur (celui qui dans le texte raconte l'histoire) n'est pas masquée. Elle est visible, apparente. Le lecteur sait que l'histoire est racontée.

Le lecteur n'a peut-être pas oublié qu'un moment avant d'apercevoir la bande nocturne des truands, Quasimodo, inspectant Paris du haut de son clocher, n'y voyait plus briller qu'une lumière, laquelle étoilait une vitre à l'étage le plus élevé

<sup>1</sup> Si certains points importants, dans ce second livre (autonome), peuvent vous sembler pas assez développés, c'est qu'ils le sont probablement dans le premier : *Comment Mieux écrire, raconter une histoire et réussir sa fantasy*.

d'un haut et sombre édifice, à côté de la Porte Saint-Antoine. Cet édifice, c'était la Bastille. Cette étoile, c'était la chandelle de Louis XI.

(V. HUGO, *Notre-Dame de Paris.*)

Dans ce mode, les scènes ont une nette tendance au résumé et se caractérisent par une visualisation moindre.

Les deux semaines qui précédèrent le mariage laissèrent Jeanne assez calme et tranquille comme si elle eût été fatiguée d'émotions douces.

(MAUPASSANT, *Une Vie.*)

Dans le second mode narratif, celui du montrer, tout est fait pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule sans distance, sous ses yeux, en temps réel. Les paroles semblent directement prononcées par les protagonistes où prédomine le style direct. Les scènes se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée de personnages et d'une abondance de détails. On fortifie l'effet de réel.

L'échelle, lancée en arrière, resta un moment droite et debout et parut hésiter, puis oscilla, puis tout à coup, décrivant un effrayant arc de cercle de quatre-vingts pieds de rayon, s'abattit sur le pavé avec sa charge de bandits plus rapidement qu'un pont-levis dont les chaînes se cassent. Il y eut une immense imprécation, puis tout s'éteignit, et quelques malheureux mutilés se retirèrent en rampant de dessous le monceau de morts.

Une rumeur de douleur et de colère succéda parmi les assiégeants aux premiers cris de triomphe. Quasimodo impassible, les deux coudes appuyés sur la balustrade, regardait. Il avait l'air d'un vieux roi chevelu à sa fenêtre.

(V. HUGO, *Notre-Dame de Paris.*)

Même si les deux modes se mélangent dans un texte, un auteur de récits d'aventures, de science-fiction ou de fantasy devra utiliser le plus souvent le mode narratif du montrer. Il est la boussole indiquant le nord de l'immersion et de l'action. Montrer a l'avantage de produire une impression, dire ne suscite que peu en comparaison.

Dans le mode du raconter on reste à la surface, dans celui du montrer on plonge dans le texte, les mots nous éclaboussent de leur réel, la force de l'immersion nous emporte. Flaubert voulait que l'auteur fût absent de son œuvre, comme Dieu est absent de l'univers, qu'on sente partout sa main, sans qu'on la voie nulle part.

Une des difficultés dans le mode du montrer est d'éviter de rompre de façon trop nette le récit et de faire que la description soit assumée par l'auteur d'une manière visible.

Mais comment effacer au maximum les signes démarcatifs de son intervention ?

Pour ce faire, on délègue la prise en charge des séquences de description comme la peinture d'un décor aux personnages. On utilise leur vision, leur parole, leur action. Ce dispositif se complète par un système de justification amenant une pause dans l'histoire. Les moyens pour y parvenir sont multiples, comme l'arrivée en avance du héros ou le besoin de se reposer. Ils se renforcent aussi par un lieu ou endroit propice (une hauteur, une fenêtre) et une situation spécifique (découverte d'un habitant d'un pays étranger, capture d'une créature ennemie) permettant l'échange d'informations géopolitiques.

Les digressions que l'auteur utilise pour faire passer des informations nécessaires sur son monde et qui transitent par le prisme des personnages doivent toutes posséder un lien logique, naturel, avec le protagoniste, tels son ambition, sa fonction, ses souvenirs, ses projets, etc. Pour les rendre dynamiques, on doit entendre, reconnaître la voix du héros (comme un tic de langage), entrecouper le débit instructif par des réflexions propres à l'intervenant, sentir ses interrogations, ses préoccupations. On doit donner l'impression du suivi réel d'une véritable pensée. Autorisez-vous à ne passer du coq à l'âne qu'une fois trouvées des transitions cohérentes.

Sa désobéissance à l'ordre sanguinaire du général Wu Ch'i, son supérieur — qui pouvait entraîner son emprisonnement ou sa mort — s'imposa un instant à lui. Depuis son départ, Zaho repoussait l'accomplissement de l'ordre de son supérieur, qui imposait la vie ou la décapitation à tout prisonnier refusant sa conversion à Zargose. Toute personne instruite ne pouvait ignorer la fidélité dévouée du peuple Ts'ai au culte des ancêtres. Les soldats Ts'ai défaits de ce matin préféreraient tous la mort.

« Ce choix à l'apparence de vin, il n'en possède que la couleur. Le rouge de l'infamie ornera le front de qui l'exécutera, se dit Zaho. Mais Wu Ch'i reflète parfaitement les mœurs actuelles et l'époque des Royaumes combattants. Je dois lui obéir ou mourir. »

Puis pour chasser son trouble, Zaho occupa tout son esprit sur les éléments qui rendirent triomphante la troisième armée de Ch'u, opposée dans la bataille de ce matin aux troupes de réserve de Ts'ai.

*(Le Cycle des Monarchies de l'Ombre, Olivier Lusetti)*

Recherchez la possible cellule commune entre deux éléments distincts, soulignez, une ressemblance de propos (sens) ou une analogie dans la forme (couleur, images, sons). Tissez le lien entre l'ici et l'ailleurs.

*En promenade à Paris, la levée subite d'un vent chaud pourrait faire revivre à l'esprit de votre personnage l'air brûlant de cette voiture surchauffée par le soleil lors de son voyage dans l'île de...*

Penser que les sujets naissent de la situation, oblige à réfléchir au rapport de similitude entre des objets différents. Par exemple, une discussion animée entre un maître et son élève dans un bar peut par analogie renvoyer à la dernière dispute, vieille de dix ans, de votre protagoniste avec son père. Et ainsi vous offrir le moyen d'ouvrir (sans paraître hors cadre, ou digressif) sur le passé de votre héros, en ce moment assis à une table et buvant une bière.

Les informations que vous donnez sur votre univers ne devraient jamais couper une scène d'action, ni tomber tel un cheveu dans la soupe, mais se déduire des éléments qui entourent et des événements qui arrivent au personnage. L'explication jamais téléphonée, mais coulée de source, naturelle. L'on devrait beaucoup s'inspirer de l'analogon — élément faisant partie d'une analogie.

## **1. Comment créer la tension et le suspense ?**

### **En faisant qu'on ne se moque pas de vos personnages**

**Est-ce qu'on se moque du devenir de nos personnages ?** Si c'est exact, notre histoire n'a aucun intérêt.

**NOTE** Sauf dans les récits généralement courts où le personnage est le prétexte pour donner vie à une situation à un thème ou à une morale ; et dans les contes où il est plus une fonction (héros, princesse, méchant, sage, le combattant...) qu'un véritable être en chair et pensant.

Vous auriez dû vous poser cette question au cours de votre écriture. Il faut la revoir. L'avantage avec le principe de la réécriture, c'est que tout peut s'améliorer, parfois cela ne tient à rien. Courage !

Des personnages forts (acteurs, motivés) sont essentiels pour créer une fiction forte. Si les personnages ne fonctionnent pas, l'histoire, le thème et l'intrigue seuls ne suffiront pas pour emporter l'adhésion du public.

Puisque la tragédie est imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; car ceux-ci, pour restituer la forme propre, tout en composant des portraits ressemblants peignent en plus beau. De même le poète lorsqu'il imite des hommes violents, nonchalants ou qui possèdent les autres traits de caractère de ce genre, doit les rendre remarquables, même s'ils ont ces défauts. Un exemple de dureté, l'Achille d'Agathon et d'Homère.

(ARISTOTE, la *Poétique*.)

La raison pour laquelle une histoire est intéressante est la situation entre son contenu et la vie du spectateur. S'il reconnaît ses propres luttes, ses aspirations et ses propres conflits à l'écran, il suivra l'histoire avec intérêt.

(Eugène VALE, *Les techniques de l'écriture pour le cinéma et la télévision*.)

C'est dire que le concept le plus important est celui du personnage. L'empathie du lecteur envers le protagoniste doit être provoquée le plus tôt possible afin qu'il s'attache au héros, à ses rêves et à son objectif primordial tout au long de l'histoire. Pour cela la pitié et la peur sont deux leviers majeurs.

« La pitié est suscitée par un malheur non mérité, la peur naît des mésaventures de ceux qui nous ressemblent. »

(ARISTOTE, la *Poétique*.)

## **2. Le cœur de l'histoire bat au rythme des personnages et non des évènements**

Cette **liste de contrôle (voir page 26)**, dans la droite ligne des diagnostics de Syd Field, s'avère très utile pour vérifier la qualité émotionnelle de nos scènes, les réactions de nos personnages et la bonne progression de l'histoire.

La différence entre histoire et intrigue réside dans la distinction conceptuelle entre les actions et les évènements. Les actions correspondent à ce que fait un personnage, les évènements à ce qui lui arrive. L'histoire consiste en une série d'actions accomplies par les personnages. L'intrigue se constitue par la série des évènements qui arrivent aux personnages.

« Je crois que l'intrigue est le recours ultime de l'écrivain, alors que le crétin se jette dessus. [...] La situation vient en premier. [...] Je place un groupe de personnages (ou peut-être seulement deux, voire un) dans une situation plus

<b>Liste de contrôle scénique de l'effet narratif d'Olivier Lusetti</b>		<b>OUI ou NON ?</b>
	<b>CRITÈRES</b>	
1	Le personnage se dévoile trop. Il est trop bavard, il se répète.	...
2	Le personnage n'est pas très sympathique, voire ennuyeux. Il manque de profondeur, il est trop introverti, on l'oublie.	...
3	Les enjeux émotionnels ne sont pas assez élevés. Il n'y a pas assez de conflits et de tension dramatique ou le conflit est trop intériorisé.	...
4	Le héros est solitaire, ne parle à personne et ne possède aucun point de vue.	...
5	Le personnage principal est trop passif, il se contente de réagir.	...
6	Tous les personnages se ressemblent. Il y en a trop.	...
7	Les personnages ne sont pas crédibles par rapport à la réalité émotionnelle de la scène.	...
8	Les personnages secondaires sont plus intéressants et plus forts que le personnage principal.	...
9	Les relations sont trop vagues, le but du personnage principal n'est pas clairement défini. Sa motivation est vague.	...
10	Les dialogues sont trop littéraires, trop évidents, ternes et inintéressants.	...
11	Ce sont les dialogues et non l'action qui expriment le conflit.	...
12	L'histoire est prévisible et artificielle ou part dans tous les sens, ou se perd dans trop de détails et semble décousue.	...
13	Il n'y a pas de transition entre les scènes pour faire passer efficacement un changement de temps et de lieu.	...
14	Les scènes comportent trop de retournements de situation en dehors de toute nécessité et vraisemblance.	...
15	Le rythme des scènes est trop lent ou trop rapide et l'intrigue manque de structure avec trop ou pas assez d'action. Le tissu narratif est coupé d'analepses.	...
16	Il n'y a aucune pause dans l'action, elle est trop répétitive et les enjeux ne sont pas suffisants.	...
17	Les scènes ne sont pas décrites du point de vue du protagoniste le plus intéressant.	...
18	Les scènes sont trop longues et compliquées, surchargées d'explications. Trop d'intrigues secondaires, impression de deux histoires au lieu d'une.	...
19	Les incidents et les personnages n'ont pas de chute dramatique et les scènes manquent de développements.	...
20	Bilan à la résolution de la scène : trop faible, confuse, sans chute dramatique, ni révélation sur le héros. L'histoire ne fonctionne pas.	...

**Répondre par la négative est gage de bonne santé narrative.**

ou moins désagréable et j'observe comment ils font pour s'en sortir. Mon job ne consiste pas à les aider, ou à les manipuler jusqu'à ce qu'ils soient en sécurité – ça, c'est la bruyante méthode de l'intrigue au marteau-piqueur –, mais de regarder ce qui se passe et de l'écrire. [...] Je veux au contraire qu'ils fassent les choses à *leur façon*. [...] L'histoire est honorable, on peut lui faire confiance ; l'intrigue est sournoise, autant la maintenir en résidence surveillée. »

(Stephen KING, *Écriture : Mémoires d'un métier*.)

### 3. Ciselez vos dialogues

Le bon dialogue s'adresse au récepteur principal, c'est-à-dire le personnage, pour qu'il fasse sens. Évitez de le diriger vers le lecteur et lui expliquer la situation.

Le dialogue doit exploser plutôt qu'exposer. On évitera la description dialoguée, une technique narrative nécessaire pour la radio, mais donnant cet aspect artificiel aux échanges des romans écrits :

— Regardez ça, là, en bas (*sonne correct*)... une immense brume maléfique étendue sur toute chose (*sonne faux*). Regardez la route, les voitures sont arrêtées (*sonne juste*) et ce protoplasme grisâtre glisse pour les engloutir (*sonne factice*).

On limitera les verbes introducteurs, au moment où les personnages et l'émetteur de chaque propos peuvent être clairement identifiés par le lecteur. Maintenant, prenons la peine d'observer autour de nous dans la vie et nous constatons que le phénomène de la conversation se réduit, à peu près chez tout le monde, à une dizaine de procédés.

- Ne pas écouter les gens qui nous parlent ;
- Les interrompre pour suivre son idée ;
- Approuver ironiquement par monosyllabes ;
- Ne pas entendre ce qu'on nous dit ;
- Recommencer les mêmes raisonnements ;
- Affirmer ce qu'on ne vous conteste pas ;
- Être à côté de la question ;
- Faire des concessions pour mieux riposter ;
- Dire les mêmes choses sous une autre forme ;
- Empêcher les autres de parler, etc.

Pour réussir le dialogue, il faut le châtier le plus possible, retrancher le plus de mots qu'on peut, viser la concision, varier les tournures, se

demander comment on dirait cela à haute voix. Couler ses phrases dans le moule parlé, tout en visant l'éloquence, même dans la trivialité.

Il arrivera que vous ayez beaucoup à dire et que vous vouliez le faire par l'intermédiaire d'un personnage et non par une conscience omnisciente. Évitez alors les dialogues d'explications souvent trop longs, et ayez recours au récit de pensées. Faites-nous découvrir la vie intérieure d'un protagoniste, cette espèce de dialogue silencieux.

Vous utiliserez le style indirect libre (enchevêtrant les pensées à même le récit) pour présenter les paroles mentales du personnage dans une sorte de monologue évoqué par un narrateur le plus souvent neutre. Le monologue intérieur est friand de la construction nominale (sans verbe) pour formuler analytiquement une pensée, comme saisie de l'intérieur, pour suggérer le flux de l'émotion sans solution de continuité d'une idée à l'autre.

Optez pour un discours mental où vous rapporterez les citations exactes du monologue du personnage, avec généralement un verbe introducteur comme penser et avec une large préférence pour l'utilisation des guillemets.

— Il a deux pieds de plus que la barque, dit le vieux. La ligne filait à toute vitesse, mais sans heurt ; le poisson ne s'affolait pas. Avec ses deux mains, le vieux s'efforçait de maintenir le fil juste à la limite du point de rupture. Il fallait tenir le poisson serré pour le contraindre à ralentir. À la moindre défaillance, il risquait d'emporter toute la ligne et de la casser.

« C'est un gros ! C'est un tout gros, pensait-il. Faut que je l'aie à la persuasion. Faut surtout pas qu'il ait l'idée de sa force ni de ce qu'il pourrait faire en se mettant à cavalier. Moi, si j'étais que de lui, j'en foutrais un grand coup tout de suite et je tirerais jusqu'à tant que ça pète. Dieu merci, ces bêtes-là, c'est pas aussi intelligent que les humains qui les tuent. Ça les empêche pas d'être meilleures que les humains, et plus malignes, dans un sens. »

(Ernest HEMINGWAY, *Le vieil homme et la mer.*)

#### **4. Comment créer la tension et le suspense ? En rendant sa scène, son style vivants.**

Travailler à mettre en situation le drame, le rendre vivant, accroît la tension narrative et augmente son impact.

La façon d'écrire participe à l'éclat de la tension narrative. C'est amoindrir notre efficacité romanesque que de croire que l'histoire prime sur le style ou inversement. Ils sont frères et sœurs.

**Voici une Méthode en quatorze points :**  
***Les tendons du style*** (voir page 30)

Pour améliorer votre style et donner plus de poids à vos mots et à vos idées, j'ai identifié quatorze éléments que j'ai nommés les « tendons du style ». Ces quatorze éléments ou *tendons* ont en commun d'être facilement identifiables et analysables. Ils sont le résultat de recherches basées sur les manuscrits (Flaubert, Chateaubriand, etc.) et les pensées de grands écrivains (Stephen King) ; sur les travaux des essayistes François Richaudeau et d'Antoine Albalat dont je suis un fervent admirateur. Ces éléments les voici :

NOMBRE DE MOTS PAR PHRASE ; VERBES TERNES ; RÉPÉTITIONS ; PARTICIPE PRÉSENT ; CONJONCTIONS ; CONJONCTIONS DE SUBORDINATION ; PRÉPOSITIONS ; PRONOMS DÉMONSTRATIFS ; PRONOMS RELATIFS ; PHRASES LONGUES ; VERBES ABSENTS ; VOIX PASSIVE ; VOIX IMPERSONNELLE ; PARTICIPIALES.

Une fois ces quatorze tendons identifiés, j'ai étudié leur fréquence — pour former mes tableaux —, dans six livres pris pour référents, fréquence que j'ai répartie en trois valeurs (haute, moyenne, basse).

Les pourcentages regroupés dans les *Tableaux des valeurs du mieux écrire* sont donc le résultat de moyennes réalisées sur les ouvrages suivants :

*Notre-Dame de Paris* (V. Hugo), *Les Trois Mousquetaires* (A. Dumas), *L'élixir de vie* (H. Balzac), *Madame Bovary* (G. Flaubert), *Les liaisons dangereuses* (C. Laclos), *Salammbô* (G. Flaubert), *Mémoires d'outre-tombe* (Chateaubriand)<sup>2</sup>.

L'objectif est d'avoir les pourcentages les plus faibles. Vous me rétorquerez avec justesse que vous connaissez d'illustres écrivains qui ont dépassé mes maximums, je vous répondrai que sauf à être vous-même un grand écrivain, personne n'est sûr d'avoir assez de talent pour se faire pardonner ses défauts.

De prime abord, travailler à la diminution de ces quatorze éléments dans un texte, cela n'a l'air de rien, mais ce genre de correction a une grande portée lorsqu'il se fait sur des pages et des pages. Le travail sur le fond modifie la forme et vice versa.

2 Ces ouvrages ont, selon moi, atteint des hauteurs où leurs auteurs sont tous des princes, mais aucun n'est roi, car personne ne pourrait être plus grand que son voisin.

**TABLEAU DES VALEURS DU MIEUX ÉCRIRE D'OLIVIER LUSETTI**

Les Tendons du Style		Nombre ou Pourcentage			Ouvrages (A)		
Critères	Critères	Élevé	Moyen	Bas	<i>Salammbo</i> (Flaubert)	<i>Notre-Dame de Paris</i> (Hugo)	<i>Mémoires d'outre-tombe</i> (Chateaubriand)
Caractères avec espaces	...	...	...	...	...	...	...
Nombre de mots	...	...	...	...	105 367	183 205	152 947
Nombre de phrases	...	...	...	...	7146	11372	8219
Nombre de mots par phrases	20	17,35	15,05	14,70	16,10	18,06	
Nombre de verbes	...	...	...	15 898	27 266	19 647	
Verbes ternes	15,75 %	10,58 %	7,11 %	<b>5,47 %</b> 869	<b>15,07 %</b> 4109	<b>9,87 %</b> 1939	
Répétitions	7,07 %	4,27 %	2,58 %	<b>1,47 %</b> 1554	<b>7,07 %</b> 12961	<b>4,62 %</b> 7068	
Participe présent	6,30 %	4,05 %	2,61 %	<b>6,30 %</b> 1002	<b>3,73 %</b> 1018	<b>3,62 %</b> 712	
Conjonction	7,25 %	5,74 %	4,54 %	<b>5,25 %</b> 5530	<b>5,11 %</b> 9375	<b>4,25 %</b> 6500	
Conjonction de subordination	3,84 %	2,81 %	2,06 %	<b>1,84 %</b> 1938	<b>2,06 %</b> 3767	<b>1,52 %</b> 2319	
Prépositions	16,67%	13,93 %	11,64 %	<b>15,87 %</b> 16722	<b>13,72 %</b> 25140	<b>16,67 %</b> 25503	
Pronoms démonstratifs	1,32 %	0,88 %	0,45 %	<b>0,45 %</b> 479	<b>1,12 %</b> 2045	<b>0,51 %</b> 776	
Pronoms relatifs	2,13 %	1,68 %	1,32 %	<b>1,22 %</b> 1293	<b>1,86 %</b> 3415	<b>1,49 %</b> 2286	
Phrases longues	5,48 %	3,49 %	2,22 %	<b>1,51 %</b> 108	<b>4,96 %</b> 564	<b>5,48 %</b> 451	
Verbes absents	6,49 %	4,49 %	3,10 %	<b>2,49 %</b> 178	<b>6,44 %</b> 733	<b>3,67 %</b> 302	
Voix passive	10,17%	6,97 %	4,78 %	<b>4,25 %</b> 304	<b>5,62 %</b> 639	<b>10,17 %</b> 836	
Voix impersonnelle	10,22 %	6,52 %	2,36 %	<b>2,82 %</b> 202	<b>7,23 %</b> 822	<b>3,94 %</b> 324	
Participiales	2,16 %	1,26 %	0,74 %	<b>2,00 %</b> 143	<b>0,87 %</b> 99	<b>1,31 %</b> 108	

Delacroix s'était très bien rendu compte des difficultés que présente l'art d'écrire, supérieures, selon lui, aux difficultés de l'art de peindre.

Pour le peu que j'aie fait de littérature, j'ai toujours éprouvé que, contrairement à l'opinion reçue et accréditée, il entrait véritablement plus de mécanique dans la composition et l'exécution littéraire que dans la composition et l'exécution en peinture. Il est bien entendu qu'ici mécanisme ne veut pas dire ouvrage de la main, mais affaire de métier, dans laquelle n'entre pour rien l'inspiration. J'ajouterai même, mais pour ce qui me concerne et eu égard au peu d'essais que j'ai faits en littérature que, dans les difficultés matérielles que présente la peinture, je ne connais rien qui réponde au labeur ingrat de tourner et retourner des phrases et des mots, pour éviter soit une consonance, soit une répétition. J'ai entendu dire à tous les gens de lettres que leur métier était diabolique, et qu'il y avait une partie ingrate dont aucune facilité ne pouvait dispenser.

(DELACROIX, *Œuvres littéraires*, t. 1.)

**ASTUCE** Pour calculer aisément les valeurs indiquées dans les tableaux, aidez-vous d'un correcteur. Je vous conseille le logiciel Antidote de Druide informatique. C'est sans doute l'outil le plus important de l'écrivain après son esprit, ses doigts et sa langue.

**Le logiciel Antidote** En plus d'être un correcteur orthographique précis, avec multiples dictionnaires et guides linguistiques, de citations, etc., il est aussi le plus fabuleux des guides pour nous faciliter entre autres le voyage extraordinaire dans le pays des Cooccurrences que l'écrivain, présent ou en devenir se doit de connaître intimement.

**NOTE** En fin d'ouvrage, vous découvrirez l'analyse de l'écriture de six grands auteurs présents dans cet ouvrage selon la méthode des *Tendons du Style*.

**Que sont les cooccurrences ?** *Le Petit Robert* (2009) en donne cette définition : « présence simultanée de deux ou plusieurs éléments ou classes d'éléments dans le même énoncé. »

*Le Petit Larousse illustré* (2013) la suivante : « apparition dans un même énoncé de plusieurs éléments linguistiques distincts ; relation existant entre ces éléments. »

Éclairons ces définitions arides par un exemple. Disons que dans votre roman, vos protagonistes arrivent à une colline. Vous voudriez la caractériser, mais vous vous faites une telle montagne de cette description ouvrant votre nouveau chapitre, que vous êtes toujours aussi court, à plat, même après plusieurs heures sur votre page, où ne se dressent que deux mots : *la colline* !

Prenez alors un dictionnaire de cooccurrences (il existe des dictionnaires sur tout), personnellement j'utilise celui d'Antidote que je trouve excellent et voyez toutes les utilisations faites avec ce terme et lisez les citations d'écrivains où *colline* apparaît. Vous allez être surpris du nombre. Vous découvrirez que ce terme a été accolé à plus de 70 épithètes : (boisée, verdoyante, aride, basse arrondie...), 15 sujets (*la colline* surplombe, domine, borde, forme, dresse...), 18 compléments directs (gravir, descendre, dévaler...), 35 autres compléments (jucher sur une, construit en haut d'une...), mais aussi de compléments nominaux, de noms, d'adjectifs... Bref, de quoi la visualiser de mieux en mieux ! Il arrivera forcément un moment où vous pourrez la décrire facilement, elle et son paysage, comme j'ai pu le faire avec la mienne :

Voilà ce que j'ai pu écrire en quelques heures après tout un après-midi bloqué sur la première ligne et ce grâce à une intense réflexion nourrie des outils qu'offre Antidote :

Le sommet venteux de la colline rocheuse où s'était déroulée la cérémonie se composait de pierres à demi recouvertes de bruyères et de ronces. Il dominait un paysage aux arbres maigres, aux sous-bois sombres, aux plateaux et aux vallons resserrés par des aspres chauves, arides tels des casques rouillés, bordés deçà et delà de rangées sauvages et de vignes mortes. En bas, une rivière saignait par endroits une argile rouge. Elle baignait une prairie où fleurissaient sur un côté les tentes du campement de Zaho. Un ciel gris moutonnait, traversé par un vent mordant. »

(Olivier LUSSETTI, *Le Cycle des Monarchies de l'Ombre*.)

Voyager dans les cooccurrences, c'est le trajet le plus rapide, pour étudier les mots dans leur utilisation quotidienne. C'est aussi le moyen d'augmenter votre éloquence.

La véritable éloquence consiste à dire tout ce qu'il faut et à ne dire que ce qu'il faut.

(La Rochefoucauld.)

## **5. La concision du style**

L'art de renfermer une pensée dans le moins de mots possible, la concision, est l'essence du bon style.

Une grande cause de faiblesse littéraire, ce qui ôte sa force à un écrit, ce qui le rend sans effet est la diffusion. L'éloquence n'est pas dans la quantité des choses dites, mais dans leur intensité. On se laisse rarement captiver par des phrases où il y a trop de mots.

« La netteté, affirme un critique, est le vernis des maîtres »; or la netteté est l'éclat que donne la concision. Employons le mot juste, mettons-le en relief, refusons le mot banal, l'expression toute faite.

La concision ne consiste pas dans les phrases courtes plutôt que dans les phrases longues. Chacun a sa mesure, le moule compte peu. La concision est l'art de condenser, de faire sortir l'idée d'une phrase dans une forme de plus en plus serrée.

Je ne frapperai personne, si je dis : « Les pensées élevées, celles qui ennoblissent et exaltent l'homme, ont leur origine et leur source au fond de votre cœur ». Mais la concision rendra l'idée forte, si je dis avec le Moraliste : « Les grandes pensées viennent du cœur ».

« (...) Nous devons éviter le superflu, l'encombrement, le verbiage, le surcroît des idées secondaires qui n'ajoutent rien à l'idée maîtresse et qui ne font que l'affaiblir. »

(Antoine ALBALAT.)

Sauf à vouloir copier le piétinement verbal des pensées pauvres du quotidien avec ces pensées qui se répètent sans se trouver, un peu comme vouloir décrire l'ennui d'une route encombrée où il ne se passe rien, quittez une idée avant de l'avoir mâchée dans tous les sens, avant qu'elle n'ait plus de goût.

Là où vous pouvez mettre quatre mots au lieu de huit, faites-le. Cela n'a l'air de rien, mais ce genre de correction possède une grande portée, faite sur des pages et des pages.

Dans l'idéal, on ne devrait pouvoir, dans une prose irréprochable, ni remplacer ni retrancher un mot sans en diminuer la beauté ou l'idée.

N'oublions jamais les vers de Boileau :

« Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant ;  
L'esprit rassasié le rejette à l'instant. »

Voici pour mieux comprendre, la concision, deux extraits de *Madame Bovary* où Flaubert pousse la condensation à son point extrême et son grand effet vient de là :

#### VERSION MANUSCRITE

« Mais, *sous la poésie* de l'heure présente, sa vie passée, si *longue* cependant, se rapetissait tout à coup, *rentrant en soi comme les tubes d'une lorgnette*, et elle doutait presque de l'avoir vécue, tant la place maintenant en était petite dans sa pensée. Tout cela lui paraissait de loin comme le souvenir d'un rêve. »

Quand l'ennui d'Emma *quelque temps se fut arrêté sur cette déception, et que les souvenirs du passé comme une danse, eurent bien tourné tout autour de sa tête*, la place de nouveau resta vide et alors la série des mêmes journées recommença.

#### VERSION DÉFINITIVE

« Mais, aux *fulgurations* de l'heure présente, sa vie passée, si *nette* jusqu'alors, *s'évanouissait* tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue.»

Après l'ennui de cette déception, son coeur de nouveau resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença.

### LA CONCISION AMÈNE À RÉFLÉCHIR SUR NOTRE NOMBRE DE MOTS PAR PHRASE.

Ce qui fait la qualité d'une bonne phrase, c'est l'unité et l'adaptation à son objet.

La prose française emploie essentiellement deux types de phrases :

— **Phrase longue, liée** (plus de quarante-cinq mots, ceci est une moyenne).

La phrase longue souvent s'embarrasse pour qui ne classe logiquement ses idées, ni ne les subordonne, ni ne les maintient dans une unité nécessaire. Elle peut facilement manquer d'harmonie parce que mal organisée, pour satisfaire l'oreille avec ses copules être, paraître, ses **qui et que** et ses répétitions de conjonctions **et** ; mais aussi augmenter

le risque d'équivoque en oubliant le début de la construction qui cesse alors toute cohérence ou en la perdant de vue.

— **Phrase courte, coupée**, formée de propositions indépendantes, en général juxtaposées ; où les principales se complètent par des subordinées courtes donnant une allure alerte, nerveuse.

Le style haché ne peut être l'idéal. La brièveté risque l'excessivité, le laconisme à trop condenser fait perdre en netteté la pensée, l'explication. La phrase courte peut, sans y prendre garde, conduire à assécher la beauté littéraire, étouffer la passion, le tumulte des sensations et dénuder le cri habillé de la poésie.

Puisque, comme le dit Victor Hugo « il n'est pas plus possible d'avoir le style sans avoir la pensée que d'avoir la beauté sans avoir un visage », ce qui convient le mieux est la phrase moyenne entre 20 et 15 mots pour qui est épris de clarté et de rapidité, et qui n'enlève rien aux idées, sensations, émotions et aux sentiments. S'exprimer avec le moins de mots possible ne doit pas se confondre avec une quelconque écriture télégraphique. Il n'est pas question de tout réduire à quelques mots.

La condensation, cet art majeur de l'écriture nécessite de dire l'essentiel avec relief et couleur et de laisser suggérer le reste. Il demande une rare maîtrise du mot juste, du raccourci expressif, de la mise en relief de l'idée avec l'antithèse et du don de l'image, bref l'acquisition de qualité qui demande du temps.

Alors, gagnons déjà du temps en évitant les défauts des tournures suivantes :

**La prolixité**, où l'auteur ne délimite plus son sujet et se perd en digressions et parenthèses.

**La verbosité** où l'on enflé abusivement son développement par des *redondances* ou superfluités de mots : « Que mon teint pâle et mon visage blême » veut dire la même chose, comme le souligne Malherbe dans sa critique de ce vers de Desportes.

La **tautologie** ou répétition déguisée d'une idée ouvrant à une « lalissade » : « tu te tais maintenant et gardes le silence. » C'est ce que prouve malgré sa force ce vers de Corneille ; car si on se tait, on garde automatiquement le silence. Citons aussi ce vers d'Eugène Scribe dans *Le lièvre de L'Héritière* : « d'avoir pu le tuer de son vivant, je me glorifie sans cesse » ; on ne peut tuer quelqu'un que de son vivant.

Évitons :

— **Le pédantisme** (où l'on se délecte du mot savant ou technique que la plupart ne peuvent saisir au lieu de lui préférer celui que tout le monde entend) tel que dire : l'art halieutique au lieu d'écrire l'art de la pêche.

— **L'emphase et les outrances** qui évoquent, mais ne montrent rien :  
*Grandiose était le paysage.*

On ne voit toujours pas le décor ; saharien, montagnoux, forestier ?

Elle lâcha le vase, qui se brisa avec *un bruit* formidable.

Donner la consistance du son renseigne sur la texture du vase : métallique, cristallin, en verre...

— **Le style précieux** marqué tant par la fréquence que par la recherche des images rares et insolites : « Le jet d'eau pleure comme une naïade au col recourbé dont les eaux courantes ont été détournées » (Comtesse de Noailles).

— **Le style périphrastique** : dire en plusieurs mots ce que l'on pourrait exprimer par un seul :

« *Nous avons l'honneur de vous informer que votre candidature, qui a retenu toute notre attention, ne figurera pas cette année parmi celles que nous considérons comme devant être réservées en priorité.* »

On aurait dit plus simplement et plus clairement : malgré tout son intérêt, votre candidature n'a pas été retenue.

Refusons :

— **Les images usées des clichés** :

*Les miroirs de l'âme* (les yeux)

*Le plancher des vaches* (la terre)

*Ne pas avoir toute sa tête* (être fou)

Fuyons-le

— **Le style fleuri** qui pêche par excès d'ornements.

— **L'abus des adjectifs** dont Aristote déjà nous mettait en garde :

« Alcidas a ce défaut. Il se sert des épithètes, non comme d'un simple assaisonnement propre à réveiller l'appétit, mais comme d'une viande à saouler, tant il se plaît à les prodiguer, à les choisir grands et longs et à les employer sans

nécessité. Il ne se contente pas de dire : la sueur, il ajoute l'humide sueur ; il ne dit pas : les jeux de l'Isthme, mais la solennité des jeux de l'Isthme. Dire : les lois tout simplement serait trop peu pour lui ; il ajoute les lois, reines des États. Il ne se sert pas du mot course tout seul ; il l'appelle : « ce mouvement impétueux de l'âme qui porte à la course ». Jamais il ne dira : « le chagrin », mais : « le triste chagrin de l'esprit ». (...) S'il faut dire : « il cacha telle chose sous des branches d'arbres », il ajoute : « sous des branches d'arbres de la forêt ».

## PLUS COURT VEUT SOUVENT DIRE MEILLEUR

« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », nous dit Boileau.  
« Un texte est de la pensée filtrée », approuve Stephen King.  
Tous pourraient se rejoindre dans le mot de Mme Necker :

« Il faut préférer toujours la phrase la plus courte quand elle est aussi claire, car elle le devient nécessairement davantage ».

**EXEMPLE 1** À partir de maintenant, le chevalier à la lame brisée fera tout *ce qui est en son pouvoir* pour barrer la route à son rival victorieux.

Dans cette phrase, *ce qui est en son pouvoir* peut être barré, parce que si le chevalier peut le faire, c'est que c'est en son pouvoir !

**EXEMPLE 2** *Il regarde l'ensorceleuse avec un grand sourire* sur le visage.

Comme personne ne sourit avec ses mains il est inutile de spécifier « sur le visage », écrivez : *il regarde l'ensorceleuse avec un grand sourire*. Mais si on veut faire plus court, il suffit d'écrire : *il sourit à l'ensorceleuse*.

## LES RÉPÉTITIONS

Si mettre trop de mots est un défaut grave, répéter maladroitement les mêmes mots c'est affaiblir son style d'une autre façon. Deux termes identiques de même famille dans un même voisinage peuvent alourdir le propos. Répéter peut être utile pour insister, pour être précis. Répéter sans raison peut aussi donner au lecteur une impression de bégaiement, d'hésitation, de lourdeur. Voyons cet exemple de Chateaubriand :

**Manuscrit de 1826**

Relégué dans l'endroit le plus désert, à l'ouverture des galeries des tours, je ne perdais pas un *des murmures* du vent, et *ces murmures* étaient étranges.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

**Mémoires, 1849, Éd. Biré**

Relégué dans l'endroit le plus désert, à l'ouverture des galeries, je ne perdais pas un des murmures des ténèbres.

Ibid.

La répétition de murmure disparaît et laisse place à la phrase « un des murmures des ténèbres », bien plus originale.

**LES VERBES TERNES**

« Parmi les répétitions qu'on se permet couramment et qui nuisent au style, signalons l'emploi épidémique des auxiliaires avoir et être. Tous les écrivains, et non des moindres en fourmillent. On n'y prend pas garde, et rien n'est si pauvre, rien ne sent plus la stérilité, la diffusion, l'éparpillement. Pourquoi? Parce que les auxiliaires doublés d'un participe sont des mots commodes tout trouvés pour remplacer les verbes propres, pour se dispenser de chercher le mot vrai, le seul qui dirait tout et qui le dirait mieux, le verbe serré et cohésif, le verbe qui ferait balle. »

(Antoine ALBALAT.)

Il vaut mieux employer des verbes « pleins », porteurs d'un sens propre et précis, plutôt que des verbes « vides » ou « passe-partout », qui sont sentis comme « mous » ou « incolores ». Les verbes ternes (être, avoir, faire) affadissent le texte.

Comment les remplacer, Chateaubriand nous le montre :

**Manuscrit de 1826**

Lorsque mon père *était* parti, et que ma mère *était* en prière, Lucile s'enfermait dans sa chambre ; je regagnais ma cellule ou j'allais courir les champs.

**Mémoires, 1849, Éd. Biré**

Mon père parti et ma mère en prières, Lucile s'enfermait dans sa chambre ; je regagnais ma cellule ou j'allais courir aux champs.

Flaubert nous le montre aussi :

« Ils *faisaient* avec leurs doigts  
des chiffres sur le sable. »

(Version manuscrite de  
*Salammbô*.)

« Ils *dessinaient* avec leurs  
doigts des chiffres sur le sable. »

(Version définitive de  
*Salammbô*.)

Autres exemples :

L'étranger *a* un chapeau brun *sur la tête*.

→ L'étranger *porte* un chapeau brun.

Dans le deuxième cas, on profite de la chasse au verbe terne pour alléger la phrase de ces trois derniers mots, puisqu'un chapeau sauf information contraire couvre la tête. Cette précision, ici, devient inutile.

Un bon style rédactionnel devrait également éviter l'abus du verbe aller, sauf en tant qu'auxiliaire.

Ses idées *vont* dans le même sens que les miennes.

→ Ses idées *évoluent* avec les miennes.

Encore quelques exemples :

*L'arbre était criblé de rayons pour : les rayons criblaient.*

*Elle était saisie de crainte pour : elle craignait.*

*L'horizon était voilé de vapeurs pour : l'horizon se voilait, ou : des vapeurs voilaient.*

*Elle sentit qu'elle était abandonnée du ciel pour : elle sentit que le ciel l'abandonnait, ou : elle se sentit abandonnée du ciel.*

## PETITE CONCLUSION

**Alléger les phrases** c'est :

— Chercher la simplicité : ne pas dire plus qu'on ne pense ni outrer ses émotions.

— Peindre naturellement les êtres et les choses pour donner l'illusion de la réalité.

— Resserrer son propos, en trouvant couleur et relief.

Éviter les répétitions, c'est condenser son style en employant le mot juste qui précise, qui dépeint au lieu d'esquisser. Mais, diront certains, on peut être grand écrivain, même en se permettant ces négligences. Oui, mais avez-vous leur talent, pour faire oublier vos fautes. ?

## 6. Comment créer la tension et le suspense ?

### En maîtrisant les cinq battements de la tension dramatique

Afin de vérifier l'effet de votre chapitre ou de votre roman, je vous propose une nomenclature en cinq parties couvrant la plupart des champs riches en tension dramatique : l'énigme, la dispute, la menace, le défi, la maladie, le choix, le projet. Le déterminant « le, la » est utilisé à meilleur escient, car vous ne devez prendre en ligne de compte que les événements ou actions impactant fortement la vie de votre Protagoniste (sur le moment ou à plus ou moins long terme).

Aux trois sommets dramatiques correspondant aux trois actes du théâtre classique (début, milieu et fin) j'ajoute deux états de crises.

Ce qui nous donne une **difficulté exposée** (début classique), qui évoluerait en **problème** (pivot dramatique), puis en **confrontation** (milieu classique), enfantant **presque une solution** — presque sauvé, presque vainqueur, fausse fin — (pivot dramatique) trop instable, vite chamboulée pour relancer le suspense, avant d'aboutir à la **résolution** (fin classique) bonne ou malheureuse de la tension dramatique.

Voici la théorie en action.

**L'ÉNIGME** Une interrogation soulevée (**difficulté**) évolue en énigme ou en mystère (**problème à résoudre**), elle entraîne une enquête (**confrontation**) qui semble conduire à une solution (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement la lumière se fait jour (**résolution**).

**LA DISPUTE** Échange de point de vue contradictoire (**difficulté à convaincre**). La discussion évolue en franche opposition (**problème**), le discours s'envenime (**confrontation**), un compromis semble se trouver (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement le débat est clos (**résolution**).

**LA MENACE** Un risque se dessine (**difficulté envisagée**). Le danger se fait pressant (**problème**). L'affrontement est inévitable

(**confrontation**). La victoire est pressentie (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement le vainqueur est désigné (**résolution**).

**LE DÉFI** Des provocations répétées (**difficulté à craindre**). Un défi est lancé (**problème**). Le gant est relevé (**confrontation**). La victoire semble acquise (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement le gagnant est départagé (**résolution**).

**LA MALADIE** La santé se détériore (**difficulté**). Le diagnostic est mauvais (**problème**). La maladie est combattue (**confrontation**). Le rétablissement ou l'aggravation s'amorce (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement le cas pathologique est réglé (**résolution**).

**LE CHOIX** Décision contestée (**difficulté**). Le choix est lourd de conséquences (**problème**). L'affrontement est inévitable (**confrontation**). Un arrangement semble trouvé (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement tout se dénoue (**résolution**).

**LE PROJET** Le montage est lourd (**difficulté**). Des réticences fortes surgissent (**problème**). L'opposition est manifeste (**confrontation**). Une solution semble apparaître (**presque**), mais un élément remet tout en cause, puis rapidement tout est joué (**résolution**).

Dans une histoire l'intensité dramatique de l'intrigue principale se porte sur tout le roman avec une fin espérée en point d'orgue. Mais sans conflit répété, le pouls du récit risque de ne battre que le désintérêt, avec le handicap de voir débrancher le public avant l'électrochoc ultime. Aussi, les péripéties secondaires en lien avec le thème cardinal viennent-elles électrifier avec leurs lots de surprises et de retournements situationnels la ligne narrative majeure. Surveiller la cadence de vos tensions dramatiques vous aidera à vérifier le bon fonctionnement de l'ensemble. Un cardiogramme plat de tension sur plusieurs dizaines de pages est peut-être le signe avant-coureur d'un intérêt déjà mort. Des disputes sans confrontation, des choix qui ne font jamais problème ou des risques sans dangers sont des signaux d'alarme à ne pas négliger. N'oubliez pas que sans agression il n'y a pas montée d'adrénaline !

Ne perdez jamais l'atteinte de cet objectif : garder l'attention de votre lecteur jusqu'à votre point final.

Un conseil : **il faut juxtaposer sa ligne narrative sur un horizon dramatique.**

C'est-à-dire résumer sa ligne narrative — les principales séquences du récit — (en dehors de tout effet stylistique et scénaristique comme les fausses pistes et les intrigues secondaires) pour en vérifier sa vraisemblance ou sa nécessité dans sa situation (vérification du lien réel entre les événements) et sa vérité au sujet de la condition humaine, à la lumière du conflit et de l'intérêt, soit l'horizon dramatique.

Avec cet exercice, grand nombre de fictions (sans leur développement) sentiront sans doute le déjà vu, mais sans tout le clinquant de son spectacle vous saurez vite si le squelette de votre histoire marche droit ou de guingois ; s'il peut pénétrer jusqu'à la moelle les os de votre auditoire. Et cela mieux vaut vite le savoir.

Soyez certain de consacrer autant de temps et de soin à la mise en forme du synopsis qu'à la rédaction du texte proprement dit — le synopsis est le véritable cœur de l'histoire. Le travail d'écriture vraiment créatif s'accomplit au niveau du synopsis, à partir duquel il crée et donne forme à l'histoire. »

(LOVECRAFT.)

## **7. Comment créer la tension et le suspense. Comment réussir le suspense ?**

Le suspense est le moyen le plus puissant de soutenir l'attention du spectateur, que ce soit le suspense de situation ou celui qui incite le spectateur à se demander : « et maintenant, que va-t-il arriver ? » Le suspense ce n'est ni la surprise ni la peur. Ce n'est pas lié non plus au mystère. Il faut de l'émotion, un ingrédient nécessaire du suspense. L'émotion peut être une peur ou un désir. Les personnages sont impliqués. Ainsi si une personne qui dans une scène fouille une pièce est un personnage sympathique, vous doublez l'émotion du spectateur. C'est ce qui se passe avec Grace Kelly dans *Rear Window* (Fenêtre sur cour) quand elle fouille la chambre du meurtrier.

(Alfred HITCHCOCK.)

La surprise, comparativement au suspense ou à la curiosité, est une émotion éphémère. Pour distinguer la surprise du suspense, Alfred Hitchcock, dans son dialogue avec François Truffaut, insiste sur la différence entre ces deux effets :

Elle est très simple et pourtant il y a fréquemment confusion dans les films, vous avez raison. Prenons un exemple. Nous sommes en train de parler,

il y a peut-être une bombe sous cette table. Il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait. Il sait aussi que la bombe explosera à une heure et il sait enfin qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor — la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qu'il y a une bombe. Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise, dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut. Je vais vous donner, à propos de *Jeune et innocent*, un autre truc pour créer le suspense. Il s'agit de donner au public une information que les personnages de l'histoire ne connaissent pas encore. Grâce à ce principe, le public en sait plus long que les héros et il peut se poser avec plus d'intensité la question : comment la situation va-t-elle pouvoir se résoudre ?

(Alfred HITCHCOCK.)

Tourner des films, pour moi, signifie avant tout, raconter une histoire éventuellement invraisemblable, mais qui ne doit jamais être banale. Il est préférable qu'elle soit dramatique et humaine. Le drame, c'est une vie dont on a éliminé les moments ennuyeux. Le premier travail c'est de créer l'émotion et le deuxième travail c'est de la préserver. Ensuite la technique entre en jeu, sans virtuosité. La beauté des images, des mouvements, les effets, tout doit être soumis et sacrifié à l'action.

(Alfred HITCHCOCK.)

Le suspense active une tension liée à l'attente (le lecteur en sait plus que le personnage) par rapport à un danger vital menaçant une victime sympathique (proche du public pour l'identification). Multiplier les points de vue narratifs, pour anticiper les sévices de l'agresseur ou l'angoisse du persécuté (balancé entre espoir et crainte), comme la présence persistante d'un compte à rebours mortel avec tout ce qui porte sur le rythme (alternance de ralentissements et d'accélération) avec les obstacles, les fausses pistes et fuites avortées ; font partie de l'arsenal du suspense où le procédé essentiel de la dramatisation reste la lutte d'abord contre le temps et la destinée et ensuite contre les adversaires.

## **8. Comment créer la tension et le suspense ? En décidant d'aller au bout du mot fin de votre récit.**

Vous voulez écrire ? Lancez-vous ! Et pour vous ces conseils :

Recherchez la simplicité et le relief. Voilà l'idéal. Le naturel et la simplicité sont la vraie énergie.

Le don d'écrire avec naturel n'est pas une attitude inconsciente. Le naturel s'acquiert. C'est presque toujours par le travail qu'on l'obtient. On peut même dire que le naturel est le résultat de l'effort.

Gardez à l'esprit que si le talent du conteur est primordial, le talent littéraire lui est secondaire, mais essentiel.

Et que le plus recherché reste l'originalité.

L'originalité réside surtout dans la façon de dire les choses, de verbaliser les idées, de faire valoir le fond. On n'atteint l'originalité que par le mot naturel ou l'expression créée. Les deux ne font qu'un chez les grands écrivains ; l'expression créée est chez eux toujours naturelle, parce qu'elle est le mot qu'il fallait trouver pour caractériser une nuance nouvelle, un rapport inédit, une pensée neuve. L'originalité est un effort incessant. Elle consiste à dire mieux, adhérer énergiquement, à chercher le mot propre, juste, à trouver l'image neuve, en relief. Et alors vous serez écrivains en dépit des cours de littérature, de la grammaire et de l'orthographe.

(Antoine ALBALAT.)

### **Vous voulez écrire ? Écrivez ! Pensez R.C.L. : Réécriture, Corrections, Lecture.**

Et si un jour vous entendez un cuistre ou un de ceux qui donnent leur avis comme on se mouche (sans aller plus loin que le bout de son nez), vous affirmer que vous n'êtes pas fait pour l'écriture, souriez-lui et plutôt que de vous perdre en vain discours, partez parfaire votre réécriture, et pensez à cette citation de Voltaire : « Je me souviens que mes rivaux et moi, quand j'étais à Paris, nous étions tous fort peu de choses, grands compositeurs de riens, pesant gravement des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée. »

Vous voulez écrire ?  
É... cri... vez!!

**D'accord, mais par où commencer ? Et si vous suiviez  
notre Formation Soutien scolaire & Professionnel par la  
création littéraire - Ecriture expressive ?**

## Par où, comment commencer son manuscrit ?

*Retranscription d'un cours vidéo d'Olivier Lusetti issu de son essai*  
Comment Mieux écrire, raconter une histoire, réussir sa fantasy

Il faut d'emblée intéresser le lecteur à votre œuvre de peur que, distrait par l'environnement des concurrents (pile de manuscrits dans une maison d'édition, pile de livres dans les librairies, choix pléthorique de lecture numérique à un clic), il ne vous abandonne. D'où l'importance de la première phrase et des premiers paragraphes. Pour cela, donnez de la couleur à vos mots, de la force à vos idées, du relief à vos descriptions. Il est essentiel de vous assurer que votre début crée le besoin, que votre fin va satisfaire. Il faut chercher à susciter l'intérêt. Veiller à ce que l'ouverture du roman soit exaltante ou prometteuse d'excitation. Donc, ouvrir l'histoire de telle sorte que le lecteur poursuive sa lecture.

Prenez pour acquis le principe qu'au départ : on ne nous lit que du bout des yeux ! Il faut donc tout faire pour que votre lecteur les garde ouverts, le temps pour lui de s'intéresser au devenir de votre fiction.

Le suspense qui incite à se demander : « que va-t-il arriver ? », « qui va gagner ? », « le fera-t-il ? », ne battra son plein qu'une fois le public familiarisé avec vos personnages, votre univers ; ce qui ne peut s'établir qu'au fil des pages.

L'anxiété se construit, tout comme la surprise (qui est un résultat autre que celui envisagé par une suite de faits).

Il vous faut donc préférer au suspense ou à la surprise, la création rapide d'une attente qui pousse à aller de l'avant au détriment d'une compréhension précise des événements. Optez — surtout au tout début du récit — pour une stratégie de curiosité : « que se passe-t-il ? », « que

veut-il ? », « qui est-il ? », « qu'est-il arrivé ? ». La curiosité qui ne nécessite aucune préparation, tient en haleine, éveillé !

## L'incipit

Une fois trouvé un début efficace, posez votre plume et réfléchissez à votre incipit, soit les Premiers mots d'un ouvrage. Ces premières lignes, lieu de concentration d'une recherche stylistique, visent à susciter un vif désir. Dans un premier rendez-vous amoureux avec l'inconnu, la qualité et l'atmosphère des premiers instants restent primordiales. Vous avez su motiver ce tête-à-tête avec votre public grâce à votre stratégie d'ouverture, votre titre (accrocheur), l'illustration (belle & captivante, « elle est votre meilleur avocat), la quatrième de couverture (intéressante et incitatrice au voyage dans vos mots) et votre nom (seulement informatif si inconnu et qui devient le motif principal à vous lire si grande renommée). Mais maintenant, malgré le fait que le lecteur tienne votre livre entre ses mains, le plus dur commence. Créer l'envie de parcourir vos premiers paragraphes comme l'on boirait un verre pour que, suffisamment conquis, votre lecteur invite votre œuvre à séjourner chez lui. Pour le moment il n'est là que par curiosité, et sans la moindre arrière-pensée, trouver un livre ce n'est pas l'occasion qui lui manque.

Pour ma part, je conseille un début dynamique par la présentation d'un événement déclencheur offrant d'innombrables possibilités narratives (un départ, une arrivée, une rencontre, un réveil sur un autre monde) afin de créer et de multiplier les attentes du lecteur.

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. »

(Franz KAFKA, *La Métamorphose*.)

André Del Lungo, dans son *Incipit romanesque*, nous dit :

« Les témoignages des écrivains ainsi que les analyses des manuscrits montrent souvent les difficultés de cette recherche, par les hésitations de l'écriture et par l'importance du travail stylistique que tout incipit présuppose. Pour ne citer que quelques exemples classiques, il suffit de penser au grand nombre de variantes qui, dans les manuscrits balzacien, se concentrent aux débuts des romans ; ou encore aux réécritures successives de certains incipit de Flaubert, sans parler du spectaculaire jeu de corrections, ratures et rajouts – même par insertion de feuillets collés – qui caractérise le début de la *Recherche* de Proust. »

À présent que vous avez trouvé votre incipit, il vous faut gérer l'exposition dont le but est de donner dès le début des informations au lecteur pour qu'il sache quelle histoire il va lire. Trop d'informations amènent la confusion, pas assez, l'ennui et l'impatience. Comme les univers de fantasy et de science-fiction diffèrent du monde connu, il faut dire en quoi consistent ses règles et montrer l'étrangeté de l'endroit tout en évitant les accumulations de clichés et toute perte de vraisemblance. Le lecteur doit connaître de qui et de quoi parle l'histoire.

Vous devez commencer au plus près de l'élément déclencheur qui vient casser l'équilibre. Soit avant son apparition, avec une présentation simultanée de la situation, des intérêts et des personnages précédant le coup d'envoi de l'histoire, soit juste au début de l'arrivée de l'élément déclencheur qui occasionne le démarrage de l'histoire que le lecteur découvre en temps réel. Ou juste après le début de la rupture de l'équilibre, du statu quo. La balle du conflit est alors en jeu et le lecteur plonge en pleine action.

Demandez-vous quel est le **P.E.R.E** de votre histoire. Tout récit contient ces quatre éléments :

Le **P** de personnage. Le **E** d'événement. Le **R** de réflexion. Le **E** d'exploration. Trouver la majuscule dominante c'est connaître l'esprit de votre lettre et bien attaquer son en-tête.

L'histoire de personnage qui raconte la transformation du rôle d'un individu dans la communauté devrait démarrer près du point où il commence à essayer de changer de statut et se terminer quand la lutte, la résistance à cette mutation cessent.

Si votre histoire parle d'exploration, de découverte d'un monde, d'une civilisation, elle devrait s'amorcer quand le protagoniste arrive dans la contrée étrange et se conclure à l'instant où il la quitte.

Dans une histoire de réflexion. Qui a tué ? Pourquoi ce peuple a-t-il disparu ? Qui a volé le sceptre ? Le récit devrait débiter en soulevant une question de l'enquêteur et se terminer une fois la réponse donnée.

Dans une histoire d'événement qui raconte que l'ordre du monde bascule, l'histoire devrait commencer non à l'instant où le monde plonge dans le chaos, mais au moment où le personnage dont les actions sont les plus cruciales se trouve impliqué. Elle s'achève quand un ordre nouveau est établi ou l'ancien restauré.

La narrativité est le jeu du suspense et de la tension (qui dépend d'une histoire contée chronologiquement) ; de la curiosité créant le cortège des attentes (produite par une exposition, une explication, retardée) ; et de la surprise (résultat du surgissement des informations jusqu'alors inconnues, mais fondamentales, ou des retournements situationnels importants).

Comme le dit Flaubert, à Mme des Genettes : « Toute œuvre d'art doit avoir un pivot, un sommet, faire la pyramide »

Le récit est un enchaînement de faits, reposant sur la présence d'une tension interne entre ces faits, créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et trouvant sa solution dans son dénouement. Cette tension interne ne faisant sens que mise en rapport avec un sujet susceptible de l'éprouver, c'est-à-dire le personnage. Alors, le temps du récit devient l'espace où se transfuse par le biais d'histoires le vécu de l'existence.

Comprenez qu'une intrigue ne fait pas une histoire, seuls les personnages, s'ils incarnent le miroir de l'âme humaine, possèdent cette force. Il faut donc bien penser leur création. Insufflez de véritables motivations pour que la tâche à accomplir devienne semblable à une sorte d'obsession et qu'elle permette à votre protagoniste de trouver en lui la force de se battre pour elle. Ceci est un peu moins vrai dans les nouvelles où l'on peut se focaliser sur une situation où seule l'idée peut servir de prétexte. *L'enfant venu au monde est un monstre. On l'enferme dans le sous-sol, mais l'enfant grandit et c'est lui qui maintenant ordonne et qui emprisonne son entourage dans les tentacules de la peur. Nouvelle superbe de Richard Matherson : Né de l'homme et de la femme.*

La première image est un outil puissant pour rendre une atmosphère et suggérer le sens de l'histoire. Nous devons maîtriser la première impression produite par le héros. La première action du personnage est une merveilleuse opportunité pour mettre l'accent sur son état émotionnel, son statut social, son attitude. Comme le dit le monde du spectacle, *soignons notre entrée et réussissons notre sortie.*

Toute histoire pose une série de questions, celles liées aux événements font avancer l'intrigue, mais seules les questions dramatiques qui permettent de partager les émotions, les actions du protagoniste accrochent le public.

Avons-nous envie de passer du temps avec vos personnages ? Un personnage n'affrontant que des problèmes de la vie sans conflits intérieurs malgré sa valeur peut nous paraître vite fade. Le héros qui sans raison

s'enfonce par imbécillité dans des complications même exponentielles, au lieu d'attirer notre pitié, peut ne réveiller que notre détachement.

Les premières scènes doivent donc rapidement engendrer l'identification ou l'empathie du lecteur avec le héros en lui donnant des objectifs, des motivations, des désirs des besoins universels, ou une blessure psychologique profonde, dans lesquels on peut se reconnaître.

N'oubliez jamais que l'histoire antérieure, qui réunit toutes les informations pertinentes sur un personnage et son passé et l'exposition, qui apporte tous les renseignements nécessaires au public pour comprendre les enjeux, font partie des savoir-faire les plus difficiles à maîtriser.

Voilà qui annonce clairement toute la difficulté et l'importance de bien commencer son récit, mais maintenant répondons à la cruciale question :

## Comment commencer une scène ?

Nous tenons notre récit. Nous pouvons résumer son essence en une seule phrase. Nous tenons le thème de notre histoire (exemple, la trahison), nous connaissons sa destination (nous devons nous unir pour vaincre), maintenant il va falloir y aller, l'écrire. Mais par où commencer ?

Évitons de perdre du temps sur le futile et attardons-nous sur l'important. Laissons respirer les grands moments. Démarrons surtout nos scènes à la rupture de l'équilibre, du statu quo, au moment où cette nouvelle force entre dans le récit pour rendre évident ce qui ne peut plus rester caché. Cet appel de l'aventure, cet incident déclencheur, qui poussera le héros à casser ses habitudes, à rejeter son arsenal de béquilles mentales et de dépendance pour accepter — malgré ses réticences — les risques incontournables qui lui donneront enfin l'équilibre nécessaire à sa vie.

Le choix de commencer *in medias res* « au milieu des choses » pour transporter en pleine action, technique narrative qui fait commencer le récit au cœur de l'intrigue, peut paraître de prime abord la plus tentante. Elle permet de rendre plus vivante l'entrée dans le récit, en reportant les scènes d'exposition permettant au lecteur de comprendre quel genre d'histoire il s'apprête à lire. Mais autant dire que l'auteur ne doit pas se rater, le lecteur ne connaissant pas les personnages, il ne peut craindre pour leur vie. Le lien affectif établi au fil des pages encore absent, il faudra le feu d'artifice des mots pour capter l'attention ou bien l'intérêt de la situation en gardant à l'esprit l'arc narratif (début, milieu, fin). Ce

genre de scène doit impérativement captiver, gérer la tension, la laisser monter, l'intensifier jusqu'à sa conclusion logique qui doit donner envie de continuer et donc ouvrir sur la suite. Si l'auteur échoue son entrée en matière pourquoi poursuivrait-on notre lecture ?

Heureusement, ouvrir une scène peut se faire de différentes façons et d'une manière moins directe.

On peut commencer par un plan général ; on avance vers les personnages et le dialogue débute.

On peut ouvrir sur une discussion ; on recule pour indiquer le décor, on revient sur l'échange et ainsi de suite.

On peut démarrer sur une scène ancienne (flash-back ou analepse), en la structurant de manière à croire qu'elle est vécue en temps réel (pour éviter l'arrêt brutal de l'histoire) et s'en éloigner pour revenir au temps présent de l'histoire.

On peut rentrer dans la tête d'un protagoniste, après une description de l'environnement, puis y retourner dérouler le fil de sa pensée.

On peut ouvrir par un prologue pour communiquer une partie essentielle du passé de l'histoire, indiquer au public le genre de l'œuvre, ou pour frapper un grand coup avant que le lecteur ne s'installe dans son fauteuil.

Mais aussi, comme dit plus haut, plonger dans l'action immédiate, sitôt le personnage présenté et le rester tout au long de la scène en intégrant les éléments du décor.

Dans son livre *Adventures in the Screen Trade*, William Goldman, lauréat de deux oscars — l'un pour le scénario original de *Butch Cassidy et le Kid* (1969) et l'autre pour celui des *Hommes du président* (1976) — s'interroge sur le meilleur endroit pour commencer une scène.

Afin d'illustrer sa théorie, il donne cet exemple :

« Vous écrivez une scène dans laquelle un journaliste interviewe une personne et que cela se présente ainsi : le journaliste arrive sur le lieu du rendez-vous. Les deux personnages font connaissance. Après quelques instants, le journaliste recommande de commencer l'entretien. Il allume son magnétophone, prend son carnet et pose ses questions. Ils échangent des propos puis le journaliste, satisfait, met un terme à la conversation. Il stoppe son enregistrement, il remercie son interlocuteur, il ramasse ses affaires et il se prépare à partir. Il salue son hôte et se dirige vers la sortie. Mais une fois parvenu à la porte, il s'arrête soudain, comme saisi d'une arrière-pensée et s'exclame : — Ah, au fait, une dernière question ! »

Quel est le meilleur moment pour commencer la scène ? Lorsque le journaliste arrive ? Quand il branche son magnétophone ? Au cours de l'entretien ? À la fin ?

À aucun de ces moments, d'après Goldman. Il pense qu'il faut démarrer cette scène lorsque le journaliste est sur le point de partir et se souvient « d'une dernière question ».

Quel est donc le moment propice pour commencer une scène ?

La responsabilité de l'écrivain consiste à conserver l'intérêt et maintenir la tension du lecteur. Pour cela, sa règle générale de créateur devrait le conduire à entamer chaque scène tard (sans sauter aucune des étapes clés nécessaires) et de la terminer tôt.

Il devrait ouvrir chaque scène, de trois à six lignes, avant la révélation de son objectif et la quitter sur une tension dramatique. Si l'on démarre trop tard on la surcharge des lieux communs, des dialogues redondants et des descriptions bavardes. Mais partir trop tôt pour éviter le surplus, avec un but dramatique non encore établi, la rend trop courte et procure à son intrigue un aspect vague et bancal.

Chaque fois que l'on commence une scène, il faut avoir à l'esprit son but premier, qui est de capter l'attention du lecteur, sa curiosité et faire avancer l'histoire. Elle doit en général commencer alors que l'action est déjà entamée, en cours de conflit.

On ne superpose pas le temps réel écoulé d'une scène dans la vie à sa durée fictive dans le roman, pour éviter l'ennui du public. La difficulté pour l'auteur non expérimenté est qu'il trouve, telle la mère pour son enfant, le moindre geste de son héros touchant, le moindre rhume alarmant et son univers toujours fascinant.

Pour tenter d'éviter ces épanchements, vérifions la capacité immersive de notre création, et posons-nous trois interrogations :

## I

**Est-ce que la scène que nous écrivons semble vraisemblable dans la situation et vraie au sujet de la condition humaine ?**

Si tel n'est pas le cas, retravaillons-la. On doit donner l'illusion du réel, faire réaliste !

Ouvrons une parenthèse.

George Sand a indiqué avec finesse en quoi consiste le vrai réalisme :

L'art doit être la recherche de la vérité, et la vérité n'est pas la peinture du mal. Elle doit être la peinture du mal et du bien. Un peintre qui ne voit que l'un est aussi faux que celui qui ne voit que l'autre. La vie n'est pas bourrée que de monstres. La société n'est pas formée que de scélérats et de misérables.

(*Correspondance avec Flaubert.*)

Banville, dans ses *Critiques*, nous dit :

« Comme Shakespeare, comme Molière, comme tous les maîtres, Balzac a pris pour ses héros l'Avidité, la Luxure, la Haine, l'Amour de l'or, l'Ambition, et il prête à ces démons toujours jeunes les oripeaux, les modes et le langage de l'époque où il a vécu »

Le fait d'écrire pour les genres de l'imaginaire ne libère pas de cette nécessité : faire vrai.

« Les acheteurs de livres ne sont pas attirés, dans l'ensemble, par les mérites littéraires d'un roman ; ils désirent avant tout une bonne histoire à dévorer dans l'avion, une histoire qui les fascinera au point qu'ils auront envie de tourner chaque page jusqu'à la dernière. [...] Écrivez ce que vous avez envie d'écrire, insufflez-y la vie et rendez votre texte unique en y mêlant ce que vous savez de l'existence, de l'amitié, des relations humaines, du sexe et du travail. »

(Stephen KING, *Écriture : Mémoires d'un métier.*)

J'ajouterai que si nous arrivons en plus à greffer aux rebondissements attendus d'un livre d'aventure l'effort d'écrire, le souci plastique, le parti-pris d'en faire un objet d'art, nous obtiendrons une œuvre durable.

« L'ouvrage le mieux composé, orné de portraits d'une bonne ressemblance, rempli de mille autres perfections, est mort-né si le style manque »

(CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe, livre XII, chap. II.*)

Le roman vit de vérité, non de déformation. Fermons la parenthèse.

## II

### **Est-ce que la scène inventée fait avancer l'histoire ?**

Si tel n'est pas le cas, supprimez-la ! Pourquoi l'écrivez-vous, pour quels résultats ? Voilà ce que vous devez avoir à l'esprit. Chaque scène

doit servir à grandir votre histoire, nourrir l'intrigue, en caractérisant vos personnages mis en situation, en apportant des informations importantes sur votre monde.

**NOTE I** Veillez bien entre chaque scène à penser vos transitions. Réfléchissez à la meilleure manière de passer d'un raisonnement à un autre, de lier entre elles les idées exprimées, les scènes d'un décor à l'autre. Répondez aux questions suivantes : qui parle ? Pourquoi en sommes-nous là ? Quoi attendre de cette scène ?

**NOTE II** Veillez à la bonne tenue de vos cadres spatio-temporels. Le lecteur ne doit pas se sentir perdu. Il doit entendre son cœur battre et avancer vers l'inconnu de l'auteur et non se demander où il met les pieds, par une perte de repères non voulue. Répondez aux questions suivantes : où sommes-nous ? Quand se situe l'action par rapport à la précédente ?

**NOTE III** Placer son personnage à un point de crise existentielle ou économique peut l'amener plus facilement à diriger sa vie dans de nouvelles directions et le rendre plus vulnérable au changement.

### III

**Est-ce que la scène que vous écrivez est construite comme si c'était une histoire complète (début, milieu et fin) avec presque toujours un conflit crescendo (intérieur ou extérieur), un point culminant et une résolution ?**

Si tel n'est pas le cas, retravaillez-la surtout si vous êtes dans les premiers chapitres. La plus grande majorité des scènes devraient posséder un **P.I.C.**

Le **P** pour Présentation, Premier contact, Point d'attaque (personnage, lieu, enjeu, sujet de la crise).

Le **I** pour Intensité, Interaction, Incompréhension, Interdiction violée, l'épreuve d'un conflit interne (moral, émotionnel) externe (danger). Une Information qui pousse à agir, à l'affrontement de deux personnages principaux.

Le C pour Crescendo, Crise, Confrontation, Climax (point culminant du Conflit) et pour sa Conclusion (l'un des personnages atteint son objectif, les portes ouvertes sont fermées et ouvrent sur d'autres lieux).

Pour obtenir un **P.I.C**, il faut penser le plus souvent en termes d'action et non de contenu, même dans les scènes d'exposition pour éviter le bavardage et faire qu'une scène relativement statique devienne dramatique, émotionnelle et dynamique.

Répondre par l'affirmative à ces trois légitimes interrogations, devrait garantir le succès de votre scène.

Il faut essayer d'envisager son histoire telle une succession de scènes reliées par un lien de causalité entraînant le roman tout entier. Et on devrait les écrire les unes après les autres et le mieux possible.

Ces scènes ou séquences, unies, connectées par une même idée (l'action, le personnage, l'enjeu dramatique) qui peuvent souvent se résumer en un mot : une course-poursuite, une révélation, un piège forment le chapitre, le squelette, ou la colonne vertébrale du récit. Chercher le contraste entre les scènes peut grandement aider à dynamiser vos chapitres. Alternez des scènes longues et courtes ; des scènes visuelles et de dialogues, des scènes spectaculaires et intimistes, entrecroisez des scènes traitant de sujets différents pour les rendre plus marquants.

Chaque chapitre d'un roman (ou mini-roman) devrait se voir comme une nouvelle réussie (le muscle de l'intérêt sans la graisse de l'ennui), avec son début, son milieu et sa fin. Mais où la fin ne serait pas une chute sans suite, mais un domino en faisant tomber un autre.

*Je vous souhaite donc une bonne écriture et... quoi ? Vous n'êtes pas encore prêt à commencer ? Vous me faites une scène ou quoi ? Vous me dites ? Que... c'est mon point de vue ! Vous avez entièrement raison, réussir une scène c'est aussi une question de point de vue.*

**Et si vous veniez jeter un coup d'œil à notre Formation  
Devenir écrivain et auteur à succès, changer de vie et de métier ?**