

Ecrire comme... est une série d'articles dans laquelle nous vous proposons de découvrir les outils de l'inspiration jusqu'à l'écriture. Nous partirons à chaque fois d'un récit existant, pour arriver à un nouveau récit créé à partir des mêmes outils. Bonne lecture et bonne écriture.

ECRIRE COMME SIR ARTHUR CONAN DOYLE

LE MONDE PERDU – OU COMMENT COMMENCER UN ROMAN

par David Sicé.

Le romancier britannique Arthur Conan Doyle a connu un immense succès avec les aventures de Sherlock Holmes. En 1912, il signe *Le Monde Perdu*, un roman d'aventures fantastiques, dans la veine d'un genre qui porte le même nom, le récit de monde perdu. Principe : les héros s'embarquent pour un voyage extraordinaire afin de retrouver, par accident ou par volonté, les vestiges et même les représentants bien vivants d'une civilisation ou d'une époque disparue. Cela donne *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, *Les mines du roi salomon* de Rider Haggard, ou encore nombre de romans d'Edgar Rice Burroughs.

A partir de ce même principe, on fera aussi naître bon nombre de récits d'aventures dans l'espace (les héros embarquent pour Mars et rencontrent les derniers Martiens) ou de Fantasy (les héros trouvent une porte sur un autre monde et y découvrent dragons et autres créatures légendaires ou mythologiques).

Pour en revenir au *Monde Perdu*, le roman impressionnera profondément Edgar Pierre Jacobs, qui empruntera les caractères des personnages, des décors et des scènes spectaculaires pour ses bandes dessinées. Quant à Spielberg, il en piquera carrément le titre pour un film de sa série *Jurassic Park*.

COMMENCER UN RECIT

Un auteur de science-fiction puise habituellement son inspiration à la lecture d'un article scientifique ou au détour d'une conversation passionnante. A partir de là, l'inspiration devient fantasme, puis l'histoire se tisse, et les idées deviennent mots et dessins, puis un texte, une bande dessinée, ou un film, après un travail minutieux et systématique. Mais pendant tout ce temps, l'auteur aura vécu complètement immergé dans son récit.

Ce n'est pas le cas du lecteur. Tout au plus, il approchera ce récit à travers une nébuleuse de rumeurs, de critiques et d'images sans oublier un titre prometteur d'émotions fortes. Alors comment l'auteur et le lecteur vont-ils se rejoindre ?

OUTIL NUMERO UN : « ET SI... ? »

L'inspiration de Doyle est vraisemblablement la théorie de l'évolution selon Darwin : en gros, l'homme descend du singe et les dinosaures ont disparus parce qu'ils étaient incapables de s'adapter.

A partir du fond scientifique, l'outil « ET SI...? » consiste à tirer une idée fascinante, étrange, fabuleuse à partir d'un ensemble d'idées qui se veulent réalistes, rationnelles et de ce fait rassurantes, parce qu'elles mettent l'homme en position de pouvoir, de contrôle sur le monde.

Pour Doyle, cela donne : « Et si les dinosaures et les hommes singes avaient survécus jusqu'à nos jours ? » ; « Et si un explorateur les avaient retrouvés dans un coin perdu de notre planète ? »

Voyons si cela fonctionne à partir d'une autre théorie de départ. En géologie nous apprenons que ce que nous prenons pour de la terre ferme est en fait une mince croûte que le magma souterrain déplace et fait dériver. Et si cette croûte, au lieu de seulement faire jouer ses plaques le long de lignes de

fracture, pouvaient aussi dériver d'un bloc, glisser et même basculer rapidement à la surface du globe terrestre ? Ainsi les pôles magnétiques donneraient l'impression de dériver, et les climats de changer, plus ou moins brutalement. Les glaces de l'Antarctique pourraient se retirer des ruines d'anciennes civilisations oubliées... et nos plus grandes cités pourraient se retrouver en l'espace d'une nuit sous un climat arctique.

Peu importe à ce stade que votre « Et si... » vous donne une idée apparemment inepte d'un point de vue de l'expérience scientifique. Vous n'êtes pas en train de soutenir une thèse universitaire ou de sauver le monde d'un impact de météore – juste en train d'écrire de la Science-fiction.

SECOND OUTIL : « ET POURQUOI... ? »

A présent, comment nous rapprocher du point où le lecteur découvre les premiers mots de notre récit ? L'outil « ET POURQUOI... » consiste à partir à reculons à travers l'histoire.

Pour Doyle, l'explorateur découvre une vallée avec des dinosaures, il les photographie, il se bat avec des hommes singes. Mais comment est-il arrivé là ?

On peut dire qu'il existe trois sortes de mobiles, de raisons pour pousser un héros à avancer dans sa vie : 1°) Contraint et forcé (on l'a capturé et jeté dans la vallée aux dinosaures ?) ; 2°) Les projets (le héros veut devenir riche, célèbre, coucher avec, honorer une dette ou un contrat) 3°) La réaction, la manipulation (le héros veut se venger, il a été trompé). Bien sûr, il est habituel que plusieurs mobiles se cumulent ou s'opposent.

Dans *Le monde perdu*, les héros de Doyle se retrouvent dans la vallée aux dinosaures suite à un défi : prouver les affirmations d'un savant selon lesquelles cette vallée existe. Mais pourquoi ? Le narrateur est journaliste, il veut couvrir l'évènement et gagner sa vie ? Mais pourquoi se lancer dans une mission aussi risquée et peu ordinaire ? Parce que le journaliste veut prouver qu'il est capable d'accomplir un exploit, n'importe lequel. Et pourquoi ? Parce que la fille dont il est amoureux lui a dit qu'elle l'aimerait si il devenait un faiseur d'exploits.

Voyons si ce second outil fonctionne sur mon hypothèse délirante de croûte terrestre qui bascule d'un bloc au court d'une nuit. Mes héros sont donc des explorateurs découvrant une cité perdue libérée des glaces par le basculement de la croûte terrestre. Comment sont-ils arrivés là ? Un forage en Terre Adélie a ramené un morceau de sculpture, et une expédition européenne discrète se monte. Et pourquoi la narratrice en fait partie ? Parce qu'elle a brillamment soutenu une thèse sur un sujet voisin, et que son professeur lui a proposé de partir. Mais pourquoi une étudiante se risquerait-elle à partir pour

l'autre bout du monde ? Pour les beaux yeux de son professeur, dont elle est secrètement amoureuse, et que, plus elle se rapproche de lui, plus elle est aux anges (pour rester tout public).

ALLER DU FAMILIER AU PLUS ETRANGE

Seul le lecteur le plus expérimenté en Science-fiction acceptera une entrée « in media rem », c'est à dire en plein milieu d'une situation étrange, extraordinaire. Un lecteur moins expérimenté rejettera ce qu'il jugera comme un début délirant, incompréhensible – donc, de son point de vue mal écrit ou prétentieux.

Un auteur prudent prendra le temps d'appivoiser son lecteur, en commençant son récit par une situation on ne peut plus familière. Puis il multipliera progressivement les indices que la suite va intéresser son lecteur : des personnages attachants, colorés, des évènements de plus en plus étranges donc fascinants, des questions sans réponse et des débuts de réponses.

TROISIEME OUTIL : LA PREMIERE PERSONNE

Doyle est un auteur prudent. Pour s'assurer la fidélité de son lecteur, qu'il suppose jeune et masculin, il commence par choisir un

narrateur jeune et masculin, selon l'adage « Qui se ressemble s'assemble ». Il se retrouve donc avec un récit à la première personne. Noter que cette intimité forcée avec le narrateur peut rebuter certains lecteurs. En particulier si ces derniers détestent dans la vraie vie le genre de personne qu'est le narrateur.

Les conséquences d'un récit à la première personne sont majeures : l'ensemble du récit devient un dialogue entre le lecteur et le narrateur : ce dernier monopolise la conversation, mais il sait qu'il écrit pour quelqu'un. Il ne peut écrire que ce qu'il sait – ou croit savoir. Et ses traits de caractères altéreront la neutralité du récit. Rien ne l'empêchera d'interrompre son discours pour faire un commentaire, un retour en arrière ou un bond en avant – ou de jouer avec son lecteur, ou encore de faire des fautes d'orthographe (cf. *Des fleurs pour Algernon* de Daniel Keyes, dont le narrateur est un retardé mental au début du roman, et devient progressivement un génie...).

Tout cela implique de créer le personnage du narrateur. Comme dans plusieurs romans d'H. G. Wells, il peut s'agir d'une première personne très vague. L'auteur peut aussi se mettre carrément en scène lui-même. Doyle choisit pour sa part un irlandais de 25 ans à la fois sportif et rusé (journaliste et rugbyman), honnête et de bonne volonté, un peu boy-scout et un peu innocent en matière de femme, ce qui permettra de le lancer dans l'aventure.

Notez que si Doyle avait choisit pour narrateur un extraterrestre ou un homme singe, il aurait complètement raté son objectif premier : rassurer le lecteur en lui délivrant son récit par un canal aussi familier que possible.

L'auteur du récit doit aussi choisir le moyen par lequel le narrateur communique avec le lecteur : s'agit-il d'une lettre, d'un journal, d'e-mails, de ses pensées intimes, du film de sa caméra vidéo, d'un livre destiné à être recopié ou publié, du contenu d'une bouteille jetée à la mer ? La question suivante est bien évidemment : comment un tel récit a pu arriver jusqu'au lecteur présumé ? Pour Doyle, il s'agira de notes personnelles du héros, envoyées à son journal au fur et à mesure de ses aventures, pour le cas où il n'en reviendrait pas.

A noter que la traduction française publiée chez **J'ai Lu** se permet d'amputer le texte original de son avant-propos, à savoir le texte suivant – qui pourtant fait complètement partie de la narration originale – donc du roman !

M. E. D. Malone désire préciser que le professeur G. E. Challenger a renoncé sans aucune réserve à ses droits concernant la confidentialité de ses recherches et la protection de son image, celui-ci étant satisfait par le fait qu'aucune critique ni aucun commentaire relevé dans ce livre n'a été fait dans un esprit de dépréciation. Le professeur garantit de ce fait qu'il ne s'opposera en aucune manière à sa publication ou à sa diffusion.

Voyons ce que donne l'outil « Première personne » pour notre histoire de monde perdu dans l'arctique. Le héros est une héroïne. Ce qui tombe bien car la majorité des lecteurs sont de nos jours des

lectrices. Ce sera une intellectuelle, sportive, mais amoureuse, tout en prétendant être objective. Elle tiendra un journal de l'expédition, à la demande de son professeur. Evidemment ses sentiments changeront au fur et à mesure du récit, et, comme dans le roman de Doyle, il est probable qu'à la vue de l'ampleur de la découverte finale, elle relativise son attirance pour le professeur – ou tombe amoureuse de quelqu'un d'autre de plus accessible.

QUATRIEME OUTIL : L'EMPRUNT A LA REALITE

Quoi de plus rassurant pour le lecteur que de lui proposer des situations, des personnages et des dialogues directement tirés de la réalité ? Pour lancer son roman, Doyle va cumuler des personnages et des situations banales dans sa première scène : son héros est amoureux ? C'est d'une jeune fille ordinaire. Désirable et passionnée d'aventure – mais ordinaire. Et comment va-t-elle s'appeler ? Gladys. Un prénom extrêmement exotique pour une anglaise, non ?

Et quoi de plus ordinaire pour une jeune fille d'avoir un beau-père – et un beau-père détestable au yeux de son prétendant, le héros ? Et question dialogue, si on veut faire vraiment dans le plus ordinaire, quoi de plus efficaces que les jeux socio psychologiques BANALITES et MONDANITES.

CINQUIEME OUTIL : LES JEUX SOCIO-PSYCHOLOGIQUES

Les jeux socio psychologiques sont des phénomènes de la vie réelle, qui une fois identifiés par l'auteur, peuvent être utilisés pour générer des dialogues et des situations très réalistes, dramatiques ou loufoques, ou encore particulièrement dérangeantes. Des oeuvres majeures du théâtre américain comme *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams ou *Qui a peur de Virginia Woolf ?* » d'Edward Albee sont entièrement construites à partir de ce genre d'outils.

BANALITE se résume par « Parlons de ce que tout le monde sait. ». Il se joue en trois temps : 1°) Un personnage qu'on appellera Monsieur **Bavard** parle de choses cent fois déjà entendues. Un ou plusieurs personnages qu'on appellera Messieurs **Public** répondent poliment de la même manière, ou encouragent Bavard, ou surenchère en disant quelque chose de banal en plus sur le même sujet. 2°) **Bavard** continue ou enchaîne sur un sujet du même genre. **Public** répond, encourage ou surenchérit. 3°) Tout le monde gagne et repart pour un tour – ou embraye sur un jeu plus original.

MONDANITE se résume par « Parlons de nos sujets favoris ». La plupart des magazines qui paraissent servent à alimenter les conversations générées par ce jeu. Il fonctionne exactement de la même manière que mondanité.

Un auteur apprend à mettre en scène un jeu en y participant ou en écoutant ou en lisant à son sujet (ou en le regardant à la télévision). Doyle pour sa part ne peut qu'avoir rencontré un personnage ressemblant au père de Gladys : il n'a plus qu'à recopier de mémoire son discours, ses manières, ses émotions et il disposera du dialogue dont il a besoin. Ici, Doyle choisit un croisement entre deux variantes de MONDANITE : FINANCES (parlons argent), et CAFE DU COMMERCE (parlons de ceux qui nous gouvernent).

Voyons ce que donnent ces outils pour notre roman d'aventures arctiques. On peut imaginer que l'héroïne étant encore étudiante, elle se retrouve souvent entre copines à des réceptions dans des milieux aisés, par exemple à un cocktail où, comme par hasard se trouve son professeur et divers collègues et copains / copines dont l'héroïne se fiche éperdument, mais avec lesquelles il faut parler. Mais de quoi alors ? BOUTIQUE (ce que nous faisons pendant nos études, au travail, à l'usine etc.) ? CHIFFONS (ce que nous avons acheté, ce qui est à la mode etc.) ? Il n'y a que l'embarras du choix.

Le problème est que, commencer un roman par une page de dialogue aussi peu originale – et agaçante qu'un véritable jeu de MONDANITE n'est pas la meilleure idée pour attirer un lecteur.

SIXIEME OUTIL : LES DEGRES DE NARRATION (DD ET DDL)

Un auteur n'est jamais prisonnier du point de vue qu'il a choisi pour raconter son récit : tout en restant à la première personne, Doyle va par exemple pouvoir jouer sur la distance à l'action pour élaguer les détails qui pourrait ennuyer le lecteur.

Doyle (et son héros, Malone) peut retranscrire les MONDANITES du père de Gladys au moyen de la technique du « Discours Direct ». Dans un discours direct, le narrateur se présente comme un observateur neutre au coeur de l'action, qui transcrit en suivant les règles typographiques et grammaticales convenues le dialogue ou les évènements dont il est le témoin.

Cela donne :

« Supposez, cria-t-il avec une violence débile, que toutes les dettes du monde fussent exigées simultanément, avec une exigence de paiement immédiat, – que pourrait-il bien advenir en la situation présente ? »

S'il faut au contraire faire des coupures (des ellipses), Doyle va utiliser le « Discours Direct Libre ». Autrement dit, parlez comme vous pensez : le narrateur choisit de nous laisser entrer à l'intérieur de sa tête – ce qui du même coup nous éloigne de ce qui se passe à

l'extérieur. De ce fait, nous pouvons suivre ses rêveries quand il s'ennuie, ses pensées lorsque quelque chose le préoccupe – et oublier ce qui ne l'intéresse pas.

Cela donne :

Pendant une heure ou plus ce soir-là, j'écoutais son monotone caquètement à propos de la mauvaise monnaie qui chassait la bonne, de la valeur d'échange de l'Argent, de la dépréciation de la roupie, et des véritables étalons de l'échange.

ALLER DU PLUS ELOIGNE AU PLUS PROCHE DE L'ACTION

Toujours dans l'objectif de rassurer le lecteur, il est également prudent de commencer un récit par un degré de narration éloigné de l'action plutôt que l'inverse. De cette manière, le lecteur, qui s'est confortablement installé dans un recoin de son propre cerveau pour découvrir votre histoire, ne se retrouvera pas brutalement exposé à des mots images composant un tableau dont les sensations seront trop agressives ou trop rapides pour être comprises.

Doyle va donc commencer en DDL (dans la tête de son narrateur), pour enchaîner en DD (la transcription fidèle du dialogue) – tout en ne retenant que le plus intéressant de la conversation : sa fin.

SEPTIEME OUTIL : LE DECOUPAGE EN PLAN

Il ne nous manque plus qu'une seule chose pour commencer le récit par cette scène : donner un minimum d'informations pour planter le décor et les acteurs. En effet, un dialogue, qu'il soit résumé ou transcrit, c'est de l'action. Et une scène n'existe que dans la combinaison d'un décor, de personnages et d'une action.

Que manque-t-il à Doyle pour faire une scène à partir de son dialogue ? D'abord **qui** participe à ce dialogue : qui parle, qui écoute, qui répond. Ensuite **où** a lieu ce dialogue. Et l'outil idéal pour fournir ce genre d'informations, c'est la description (toujours par la voix du narrateur).

Une description, c'est comme une caméra de cinéma, qui aurait aussi tous les autres organes du narrateur – pour informer le lecteur. Si c'est une caméra, nous pouvons raisonner en termes cinématographiques pour organiser notre description. Autrement dit, l'auteur braquera sa caméra (son micro etc.) sur un détail ou un ensemble de détails de la scène – et rédigera ses phrases avec les objets qui se trouvent dans son champ de vision (de perception...).

Et comme nous sommes dans une narration à la première personne et en DDL, dans la tête du héros, il sera possible d'ajouter –

en contrepoint de ce que le héros voit (perçoit) – son commentaire, afin d'éclairer le lecteur sur ce qu'il voit (perçoit). Doyle ayant assis son narrateur en face du père de Gladys, il est logique que la « caméra » commence son mouvement braquée sur celui-ci.

Ce qui nous donne :

M. Hungerton, son père, vraiment se trouvait être la personne la moins pourvue de tact sur la terre – une sorte d'homme cacatoès rempli de vide, emplumé et désordonné, d'une nature parfaitement bonne, mais absolument préoccupé par son seul stupide ego. Si quelque chose aurait pu m'écarter de Gladys, ç'aurait été l'idée d'un tel beau-père. Je suis convaincu qu'il croyait vraiment du fond de son coeur que j'étais venu du côté des Chestnuts trois jours dans la semaine pour le plaisir de sa compagnie, et tout particulièrement pour entendre sa vision du bimétallisme, un sujet à propos duquel il était en voie de devenir une autorité.

Voyons à présent si nous parvenons à lancer notre roman arctique de la même manière :

Véronique Masson, sa soeur, était une personne tout à fait charmante, mais complètement dépourvue d'intérêt. Oh, bien sûr elle devait être brillante dans sa profession, mais comme la plupart des gens, elle ne savait parler que d'elle-même et n'avait aucun don pour l'écoute. Et de toute façon, ce n'était vraiment pas mon

intention de m'épancher sur elle.

La raison pour laquelle elle était devenue ma future meilleure amie se tenait à quelques pas de là : son frère, William Masson. Pas si loin et pourtant déjà beaucoup trop à mon goût. Debout, sa coupe de champagne à la main, à écouter une espèce de vieux gâteux radoter sur les vertus de l'université. Au moins ce n'était pas une de ces salopes de troisième année qui lui sortait le grand jeu, et c'était déjà ça de pris.

« Savez-vous pour qui vous allez voter, vous ? s'écria soudain Véronique : moi, je n'en vois pas un pour rattraper l'autre ! »

The Lost World

CHAPTER I

"There Are Heroisms All Round Us"

Mr. Hungerton, her father, really was the most tactless person upon earth,--a fluffy, feathery, untidy cockatoo of a man, perfectly good-natured, but absolutely centered upon his own silly self. If anything could have driven me from Gladys, it would have been the thought of such a father-in-law. I am convinced that he really believed in his heart that I came round to the Chestnuts three days a week for the pleasure of his

company, and very especially to hear his views upon bimetallism, a subject upon which he was by way of being an authority.

For an hour or more that evening I listened to his monotonous chirrup about bad money driving out good, the token value of silver, the depreciation of the rupee, and the true standards of exchange.

"Suppose," he cried with feeble violence, "that all the debts in the world were called up simultaneously, and immediate payment insisted upon, — what under our present conditions would happen then?"

Les lecteurs anglophones de l'édition J'ai Lu noteront les grandes libertés prises par le traducteur avec le style et même les noms des personnages. Le texte intégral du roman en anglais se trouve ici.

<http://www.gutenberg.org/etext/139>

*Le prochain article de cette série sera consacré à l'écriture selon William Gibson et à sa nouvelle **Hotel New Rose** (extraite du recueil **Gravé sur chrome**), qui nous permettra d'approcher les techniques liées aux comparaisons et au métaphore ainsi que le passage de l'intrigue à la rédaction du récit.*

David Sicé, tous droits réservés 2005

<http://www.davonline.com>

Cet article est paru pour la première fois dans **Aventures Oniriques et Compagnie** numéro 2 de décembre 2005. Un grand merci à l'équipe d'**AOC** et à l'association **Présences d'Esprits** pour leur travail et leur enthousiasme.