

Découpages romanesques

JACQUELINE VISWANATHAN

Simon Fraser University

LES RAPPORTS entre la littérature et les médias, le roman Lou la nouvelle et le cinéma constituent un sujet inépuisable de réflexion pour la critique contemporaine. Philosophes, sociologues et critiques se sont penchés, depuis l'avènement de l'audiovisuel, sur le vaste champ de l'intermédialité pour y explorer des questions d'imitations et d'influences. Ce domaine crucial pour la culture du XX^e et sans doute encore davantage du XXI^e siècle met en jeu des problèmes extrêmement complexes qui touchent à des questions d'idéologies autant que d'évolution des formes. Ce champ de recherches concerne la création, la diffusion et la réception de tous ces textes qui construisent l'imaginaire d'une société. Nous aborderons un aspect très spécifique de ce grand débat à l'aide de quelques œuvres. Il s'agira de *Neige noire* (1975) d'Hubert Aquin, de *Coquillage* (1985) d'Esther Rochon et d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995) d'Anne Hébert, trois romans québécois qui segmentent leur texte d'une façon particulière que nous rapprocherons du découpage cinématographique. En guise de préambule à

l'analyse, il convient d'envisager d'un point de vue général la question des divisions du texte romanesque et de présenter une description succincte du découpage filmique.

Segmentation et discontinuité

La segmentation du texte romanesque s'opère à différents niveaux. Elle concerne, en premier lieu, la forme de l'expression ou l'aspect visuel du texte, c'est-à-dire sa présentation typographique¹. À l'encontre de la poésie et du théâtre imprimés, le roman ne comporte pas de segmentation *sui generis*. Il ne se divise ni en strophes, ni en scènes, ni en actes; il se compose en général de sections et de chapitres, divisions qu'il partage avec des textes non littéraires. On le sait, le genre romanesque est le moins «formel» des genres littéraires. Au lieu de mettre en relief la littérarité, les romanciers recherchent parfois la confusion avec des textes non fictifs, lettre ou journal intime, par exemple, dont ils imitent, par stratégie de vraisemblance, la segmentation.

Rares sont les études qui analysent les divisions traditionnelles du texte romanesque. À notre connaissance, il n'existe qu'un seul ouvrage traitant de la segmentation par chapitres. Dans *The Chapter in Fiction*², Philip Stevick souligne le peu d'importance que la critique a attaché à ce découpage du texte. Ce manque d'intérêt était partagé par les éditeurs qui n'hésitaient pas à modifier la division en

1. Il s'agira ici de divisions supérieures aux micro-divisions qui séparent les mots, les phrases et les paragraphes.
2. Philip Stevick, *The Chapter in Fiction. Theories of Narrative Divisions*, Syracuse, New York, New York U. P., 1970.

chapitres pratiquée par l'auteur dans le manuscrit. Les chapitres acquièrent cependant une nouvelle signification après la publication par feuilletons puisque ceux-ci entraînaient un arrêt prolongé de la lecture où il fallait laisser le lecteur en suspens. C'est ainsi que William Thackeray et Victor Hugo choisissaient soigneusement les épisodes clôturant leurs chapitres.

Cette absence d'intérêt pour les macro-unités, chapitres ou sections qui composent un roman, s'est transformée en franche hostilité de la part de critiques contemporains quand, par exemple, Michel Butor dans *Mobile*³, récit d'un voyage fictif à travers les États-Unis, a osé découper son texte en courtes sections extrêmement marquantes, à la façon des strophes d'un poème. On lui a alors reproché une fragmentation qui gâchait le plaisir du lecteur. Roland Barthes s'est porté à la défense du romancier dans un essai, «La littérature et le discontinu⁴», où il a déconstruit, avec perspicacité, la réaction négative à cette œuvre d'une grande originalité. Selon Barthes, il s'agit de la part des critiques d'un refus du livre-objet ou plutôt du roman-objet, c'est-à-dire d'une résistance à toute mise en relief de l'aspect visuel du texte et, en particulier, de sa segmentation : «C'est la poésie et la poésie seule qui a pour fonction de recueillir tous les faits de subversion concernant la matérialité du Livre⁵». En effet, la lecture traditionnelle du roman ignore le niveau du signifiant, à la différence de la réception du texte poétique :

3. Michel Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.
4. Roland Barthes, «La littérature et le discontinu», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 175-188.
5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 175.

Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive, c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle qui est le *continu* du discours littéraire. Le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaîne, développe, file et coule*. [...] Les métaphores bénéfiques du livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moud, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile, etc.; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus : l'organique vs le mécanique⁶.

À cette lecture traditionnelle qui exige du roman la continuité, sont liées la valorisation du récit, de la narrativité du texte et, selon Barthes, «une critique cosmétique qui recouvre l'œuvre sans la diviser; les deux opérations recommandées sont : résumer et juger, mais il n'est pas bon de décomposer le livre en parties trop petites⁷». Le structuralisme a substitué à cette «critique cosmétique» une mise en relief du discontinu. Pour analyser *Sarrazine*, Barthes a découpé le récit de Balzac en une multitude de segments et Genette a divisé *À la Recherche du temps perdu* en séquences pour en déterminer l'organisation temporelle⁸. Cette segmentation des «données» est évidemment proche de la linguistique structurale. Nombre d'ouvrages plus récents continuent à valoriser la discontinuité, tout en faisant un lien avec des aspects idéologiques et culturels. Dans *La Pensée*

6. *Id.*, p. 177.

7. *Id.*, p. 177.

8. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972.

fragmentée, Ralph Heyndels présente le discontinu comme une valeur essentielle de la pensée moderne et post-moderne. Proche de Barthes, il établit un rapport entre le fragmenté et une idéologie de résistance au totalitaire et à la tyrannie des médias : «Le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place déterminée⁹».

La discontinuité est un effet délibéré, non une négligence de l'écrivain. Elle n'appelle pas une lecture désorganisée et distraite. Au contraire, elle demande une participation active du lecteur qui recherche le design de l'œuvre plutôt que la jouissance paresseuse de l'histoire. L'intérêt pour la forme et la composition du roman, qui caractérise la plupart des romanciers canoniques du XX^e siècle, se manifeste dans l'expérimentation de diverses segmentations du texte autres que les chapitres; ainsi, la division en monologues dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner ou *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Cependant, la discontinuité n'est pas le seul principe de composition du roman moderne : Virginia Woolf et Marie-Claire Blais dévient, dans certains de leurs romans, une seule longue phrase ininterrompue. Il existe également toute une dynamique entre la continuité du texte, d'une part, et la discontinuité au niveau de l'organisation temporelle et spatiale, de l'autre. En général, le roman du XX^e siècle ne se caractérise pas par une extrême frag-

9. Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée*, Liège, Mardaga, 1985, p. 14.

mentation du texte. Il semble plutôt que les romanciers inventent un découpage original, propre à chaque roman¹⁰.

Segmentation et mode scénique

Il faut cependant noter qu'une conception du roman comme l'assemblage de diverses parties autres que les divisions apparentes du texte s'est développée bien avant le structuralisme. Déjà, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Gustave Flaubert¹¹ et Henry James¹² envisageaient l'écriture d'un roman comme la construction d'un ensemble. Tout en s'intéressant à la typographie, ils privilégiaient également une organisation sous-jacente du texte. Cette vision architecturale en fait ressortir la «forme spatiale», selon le titre donné par Joseph Frank¹³ à son article fondamental pour le *New Criticism* américain. L'importance de la continuité narrative s'efface au profit d'une composition qui exploite la distinction et l'alternance entre divers modes narratifs, avant tout l'opposition entre scène et sommaire.

De l'alternance entre scène et sommaire naît une discontinuité. Il s'agit de privilégier les scènes qui

10. Philip Stevick note : «One of the significant development of fiction in the Twentieth-Century might well have been the disappearance of the chapter.», *op. cit.*, p. 183.
11. Voir Gustave Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary*, présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Paris, CNRS, 1995.
12. Voir Henry James, *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, éd. par R. P. Blackmur, New York, Charles Scribner's Sons, 1962.
13. Joseph Frank, «Spatial Form in the Modern Literature», *Critiques and Essays in Criticism : 1920-1948*, sélectionnés par R. W. Stallman, New York, Ronald Press, 1949, p. 315-328.

correspondent à un arrêt du récit et aux temps forts du roman alors que les sommaires sont des résumés de l'action. Le mode scénique permettrait au romancier de créer une illusion de présence et d'immédiateté grâce à divers procédés : usage du discours direct, rapprochement entre temps de la narration et temps de la fiction, concentration sur des aspects précis et concrets, en particulier visuels, de la diégèse. Dans la foulée de Flaubert et de James, on a consacré de nombreuses études à l'analyse des caractéristiques et des avantages de la présentation scénique. Cependant, en dépit de leur importance, les «scènes romanesques», à la différence des scènes d'une pièce de théâtre, ne sont pas marquées dans l'organisation apparente du texte. Flaubert et James recherchaient la fluidité de l'expression plutôt que sa fragmentation. Par ailleurs, l'importance de la scène comme mode de présentation est étroitement liée à la valorisation du visuel. Le romancier doit «montrer» plutôt que raconter, faire de son lecteur un spectateur. Cette conception du roman a précédé de peu l'avènement du cinéma avec lequel elle a été liée. Il existe de nombreuses études¹⁴ très éclairantes sur les rapports entre cinéma et roman qui montrent à quel point le septième art a transformé notre imaginaire.

Neige noire; Coquillage; Aurélien, Clara, Made-moiselle et le Lieutenant anglais jouent de deux modes différents du visuel romanesque, d'une part, dans la présentation scénique de la diégèse et, d'autre part, dans la segmentation apparente du texte, qui en accentue la

14. Voir en particulier Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

discontinuité. Ainsi s'établit un rapport entre mode scénique et découpage. Notre propos est de rapprocher ces aspects de la forme que prend le découpage filmique à l'étape du scénario. Alors que l'appréciation de la richesse visuelle d'un roman et la comparaison avec le cinéma sont des lieux communs de la critique, on s'est beaucoup moins intéressé à l'organisation typographique des textes. Il s'agit sans doute toujours de la résistance au «roman-objet» et de l'occultation du signifiant que commentait Roland Barthes.

Découpage du scénario et du film

La segmentation est inhérente à la technologie du cinéma. Toute pellicule se compose d'une série d'images discrètes, les photogrammes, mais cet aspect est occulté pendant la projection. L'étape cruciale qui fonde le cinéma comme art, détermine la forme du film et exprime une vision particulière du monde, c'est l'organisation du récit que l'on nomme découpage, c'est-à-dire la division par plans et séquences. Le plan est un fragment d'espace et de temps enregistré d'une seule coulée par la caméra. Chaque plan constitue une unité distincte et introduit donc un élément de discontinuité¹⁵. La séquence est constituée de

15. Il faut noter cependant que le montage succède au découpage, que les raccords et transitions entre les plans et entre les séquences constituent l'autre face inséparable de la création d'un film. En réalité, la grande majorité des metteurs en scène et de leurs monteurs s'efforcent de faire oublier au spectateur les ellipses entre plans et entre séquences pour lui permettre de se laisser emporter par le récit. Seuls, les réalisateurs d'Avant-Garde, comme Eisenstein, pratiquent délibérément un montage dialectique qui accentue les ruptures.

plusieurs plans¹⁶. C'est une division du film moins facilement identifiable. En général, elle comporte une unité de lieu, de temps et d'action. La séquence se rapprocherait donc de la scène romanesque. La délimitation des séquences est essentielle au stade du scénario. En français, le terme de découpage (en anglais, *cutting continuity*) désigne la mouture du scénario qui numérote les séquences et les isole par des blancs et des sous-titres en majuscules dans la présentation visuelle du texte, par exemple : INTÉRIEUR. JOUR. BUREAU DE GUY. On planifie ainsi le tournage du film. Visuellement, le scénario est donc un texte morcelé à divisions multiples, beaucoup plus nombreuses que les macro-unités d'un roman «traditionnel».

La reconnaissance de la fonction esthétique du scénario est assez récente. On avait tendance à le considérer comme une simple épure du film. Cependant, c'est à ce stade de la création que le découpage, aspect clé de l'esthétique du film, est une opération fondamentale. Quand un scénariste adapte un roman, une de ses tâches est de découper celui-ci en séquences (et parfois également en plans dans les scénarios plus élaborés). Il faut, à notre avis, prendre en compte l'influence possible du modèle scriptural du scénario, d'autant plus que les romanciers sont souvent scénaristes mais rarement metteurs en scène¹⁷. Pour notre part, nous examinerons le modèle de discontinuité et de segmentation du texte que le scénariste propose au

16. Dans le plan-séquence (qui est assez rare), on compte un seul plan pour toute la séquence.

17. Hubert Aquin et Anne Hébert ont écrit plusieurs scénarios.

romancier. Ainsi l'influence des technologies visuelles peut-elle aussi s'exercer par l'intermédiaire de l'imprimé¹⁸.

Découpages romanesques

Selon nous, un certain nombre de romans actuels, français et québécois, présentent cette segmentation particulière du texte, liée au mode scénique, qui les rapproche du découpage filmique. Nous pensons, par exemple, à certaines œuvres de Marguerite Duras et de Patrick Modiano¹⁹. *Le Couteau sur la table* de Jacques Godbout est également découpé en courtes sections proches de séquences filmiques. *Le Bruit des choses vivantes*²⁰ d'Élise Turcotte se divise en une série de flashes narratifs. *Neige noire* d'Hubert Aquin, *Coquillage* d'Esther Rochon, *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert se caractérisent eux aussi par une fragmentation particulière du texte²¹ semblable à l'organisation du scénario. Le choix de *Neige noire* s'imposait puisqu'il s'agit d'un véritable roman scénario qui imite dans tous ses aspects la forme d'un *script*. Dans *Coquillage*, l'agencement temporel des divisions, mis en évidence par

18. Il faut pourtant noter que l'avenir du scénario comme texte imprimé est aléatoire puisque les canevas de certains films s'élaborent déjà, dès les premières épures, par images de synthèse sur ordinateur. Seul le synopsis est écrit. C'est le cas par exemple des derniers films de Stephen Spielberg.

19. Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, 1972. Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1969; *id.*, *Le Navire Night*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.

20. Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991.

21. Voir l'appendice pour un schéma de ces divisions.

Esther Rochon dans un article sur la genèse du roman, est identique à un plan de scénarisation. Quant au récit d'Anne Hébert, il conjugue le visuel et la brièveté du discontinu à la façon du scénariste qui imagine des scènes emblématiques. Chacune de ces trois œuvres nous permettra donc d'aborder un aspect particulier de la segmentation. Si les scénaristes doivent se plier à des règles de format, de typographie et d'écriture imposées par le tournage du film, ces romanciers en revanche ne copient pas servilement la forme du scénario, car ils n'écrivent pas sous la tutelle des techniques de l'image. En caractérisant leurs particularités et leur originalité, nous voulons révéler une esthétique du découpage exprimant la créativité qui leur est propre.

Neige noire : un roman-scénario

Il est évident que la forme du scénario a servi de modèle pour *Neige noire* puisque le roman d'Hubert Aquin se présente comme un simulacre de script. En surface, le texte est divisé en séquences, îlots séparés par de larges espaces. Le lecteur de romans, peu habitué à la forme du scénario de cinéma, se sent sans doute dépaysé, un effet d'ailleurs recherché par Aquin. En soulignant la visualité du roman-objet, il détruit l'illusion réaliste : «Une esthétique de l'insérende et de la superposition sous-tend ce film imaginaire, lui dérobe sa fonction de représentation pour devenir un collage tragique²²». Cette fragmentation s'opère non seulement par la division en séquences, mais encore en segmentant le texte par plans, segmentation pratiquée seulement au dernier stade de l'élaboration du scénario. En

22. Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, La Presse, 1975, p. 226-227. Toutes les citations ultérieures renvoient à cette édition.

syncopant le rythme de la lecture, le romancier mine le plaisir que peut donner la dimension narrative du texte :

Nicolas quitte la salle de répétition et se rend dans un hall souterrain de Radio-Canada. Il s'enferme dans une cabine téléphonique et compose un numéro. Coupure.

Une grande chambre à coucher. Les rideaux de mousseline sont soulevés par une brise qui entre par la porte-fenêtre.

Retour à la cabine téléphonique. Nicolas attend. Plan d'une autre chambre : la sonnerie du téléphone se fait entendre.

Flashes : Nicolas recompose son numéro.

La grande chambre à coucher : on distingue le bras nu de Sylvie qui enlace un partenaire. (p. 20)

La discontinuité, on le voit, caractérise également la diégèse, diégèse fracturée par une succession de déplacements soudains à travers l'espace. La désignation des procédés cinématographiques («flashes», «coupures») rompt encore davantage la continuité. Par le simulacre de la description d'un film imaginaire, Aquin présente un texte morcelé où se succèdent une série d'images qui, par le rapprochement incongru d'un visage et d'un paysage de montagnes, évoquent le montage dialectique d'Eisenstein. En effet, celui-ci recherchait délibérément des effets de surprise ou de choc, provoqués par des plans dissonants :

Photos fixes de Pyramiden insérées dans la scène de la douche. Quand Nicolas se regarde de près dans le

miroir, utiliser le même procédé et placer des photos fixes de la chaîne des Sept Glaciers. Finalement, faire alterner des gros plans de Nicolas (cernes, naevi, éphélides) avec des plans fixes des crevasses du cap Mitra. (p. 8)

Neige noire n'est pas un roman cinématographique au sens où il produirait chez le lecteur un sentiment de participation et de jouissance proche de ce que ressent le spectateur d'un film non expérimental. Aquin expose la fabrication de l'univers filmique, le désenchante pour mettre en relief sa fragmentation sous-jacente. Les procédés de transition propres à l'opération de montage sont absents. Les disjonctions se multiplient entre phrases, images, plans et séquences. En éliminant la continuité, l'écriture fait violence à la narrativité. Ce roman exprime une vision du démembrement (on y découpe aussi le corps de l'héroïne!) du monde qui, par son outrage délibérée, nous fait l'effet d'une parodie à la fois perverse et géniale de cette fragmentation qui caractérise, pour beaucoup, le post-modernisme²³ et la société créée par le triomphe des médias. Aquin s'en prend au lecteur-spectateur par fulgurances, éblouissements et chocs d'images :

Le cerveau du spectateur vient d'être bombardé par des particules solaires chargées d'électricité et les parois du crâne sont balayées soudain par des images blanches. (p. 215)

23. Une des premières références classiques pour l'analyse du postmodernisme en littérature s'intitule *The Dismemberment of Orpheus* par Ihab Hassan, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1971.

Neige noire réussit à évoquer ce vertige du discontinu. Néanmoins, à la toute fin, dans un dernier passage de commentaires qui le distinguent du scénario, la fragmentation est transcendée, dans un élan mystique, par l'évocation d'une harmonie spirituelle :

Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles [...] continue éternellement vers le point oméga [...]. Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité [...] à travers une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées²⁴.
(p. 254)

«Le temps du *Coquillage*»

Dans *Coquillage*, un couple est réuni longtemps après des événements qui les ont profondément marqués. L'homme est sur le point de mourir. Ensemble, ils se remémorent différents épisodes de leur passé. Le roman fait alterner séquences du présent et séquences d'autrefois.

24. Cette aspiration à un temps transcendantal s'exprime aussi dans *Coquillage* d'Esther Rochon. Comme dans *Neige noire*, l'harmonie finale s'y conquiert difficilement sur la fragmentation du monde, fragmentation qui se manifeste dans la composition même de ces deux romans. Rapprocher ces deux romanciers peut étonner. Alors que l'œuvre d'Hubert Aquin a fait l'objet d'innombrables études critiques et figure en bonne place dans les programmes universitaires, les livres d'Esther Rochon sont relégués sur l'étagère peu courue de la science-fiction. Par ailleurs, les romans d'Aquin sont imprégnés de philosophie chrétienne (saint Thomas d'Aquin et Teilhard de Chardin) alors qu'Esther Rochon est adepte du bouddhisme. Ces deux textes se caractérisent cependant par une segmentation proche de celle du scénario et ils manifestent une égale tension entre la discontinuité du vécu et l'aspiration à une spiritualité intemporelle.

Nous possédons un article très intéressant d'Esther Rochon au sujet de sa genèse²⁵. Elle nous y livre notamment les ébauches et tableaux dont elle s'est servie pour la composition de *Coquillage*. Le tableau partiellement cité ci-dessous donne une liste schématique des séquences. Les chiffres de gauche indiquent le va-et-vient entre présent et passé de la diégèse²⁶ tandis que les chiffres de droite dénotent la succession chronologique. Cette liste de séquences, Esther Rochon l'intitule à la manière d'un scénario : «découpage». En voici les premières :

Découpage par scènes

1. Terrasse 1
2. Thrassl quitte Clindis 2
2. Thrassl trouve le monstre 4
1. *Nuit et bain de François Drexel. Flashback de son départ de Clindis. Arrivée de Xunmil 5*
2. Thrassl rencontre Irène Drexel et Vincent Pralitt. Il décide de rénover le coquillage 6²⁷

25. Esther Rochon, «Notes sur *Coquillage*», *Imagine : Regards sur la science-fiction et la littérature de l'imaginaire*, 44, juin 1988, p. 38-53.

26. Esther Rochon donne elle-même cette explication : «Dans la colonne de gauche se trouve le chiffre 1, 2, 3 ou 3' : 1 indique qu'il s'agit d'un événement ayant lieu au temps 0, au présent; 3 indique un événement ayant lieu pendant le séjour de Xunmil au coquillage; 2 indique les autres événements ayant lieu dans le passé, sauf ceux qui sont notés 3', qui ont trait, eux, à ce qui est arrivé au monstre, à Irène, Vincent et Turquoise, après leur départ du coquillage. D'autre part, à la fin de chaque ligne se trouve un chiffre, de 1 à 21 (j'ai adapté un peu ce tableau; dans l'original il va de 1 à 23 et plusieurs scènes ont sauté). Ce chiffre indique le rang de la scène, ou du groupe de scènes, dans le découpage du récit.», *ibid.*, p. 50.

27. *Ibid.*, appendice, p. 54.

Le roman, bien qu'il ne suive pas exactement ce schéma, présente la même alternance entre séquences présentes et séquences passées, soit les quatre premières scènes :

1. X. et F. à l'hôtel /présent
2. Thrassl à 32 ans : première visite au coquillage/
passé : 48 ans avant 1
3. Le nautile : «intemporel»
4. Deuxième visite de Thrassl : 5 ans après la
séquence 2.

Chaque division du texte correspond, comme pour une séquence cinématographique, à un lieu et à un temps déterminés. La composition du roman peut ainsi se visualiser comme un assemblage de pièces détachées qui bouleverse l'ordre chronologique²⁸. Esther Rochon, mathématicienne de formation, n'a sans doute pas lu le «Discours du récit». Son schéma pour *Coquillage* est cependant semblable à celui que Gérard Genette a proposé dans *Figures III*²⁹ pour l'analyse de la temporalité du récit romanesque. Au début du chapitre sur l'ordre temporel, Genette cite d'ailleurs Christian Metz, spécialiste bien connu de narratologie cinématographique.

28. Cette planification temporelle de la composition est pratiquée par d'autres romanciers. Voir, par exemple, Claude Simon, «Notes sur le plan de montage de *La Route des Flandres*» dans *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle, Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d'Argile, coll. «Trait d'union», 1993, p. 185. Claude Simon se sert de couleurs différentes pour distinguer les «morceaux du passé» si bien que ses plans de romans en dévoilent la «forme spatiale» comme de véritables compositions picturales.

29. Gérard Genette, *op. cit.*

Cette façon de composer le découpage temporel est en effet monnaie courante chez les scénaristes. Tudor Eliad dans son manuel, *Comment écrire et vendre son scénario*, conseille de procéder ainsi :

... une fois la succession des séquences achevée, vous pouvez étaler ces fiches sur une table ou les épingler sur un mur. Ainsi, vous aurez une vue d'ensemble qui va vous permettre d'interchanger l'ordre des séquences³⁰.

Il est bien entendu que les analepses ne caractérisent pas uniquement le récit cinématographique. Tout récit a sa temporalité spécifique, distincte de celle de l'histoire. Dans le langage, les temps du verbe, les adverbes, les compléments circonstanciels sont des points de repère temporels ponctuant le récit. Au cinéma, chaque séquence est au présent; seuls le commentaire et le dialogue peuvent signifier la temporalité. C'est le spectateur qui doit situer la séquence dans le temps de l'histoire. Au niveau de l'organisation scénique, c'est-à-dire de la segmentation du texte en grandes unités, Esther Rochon organise la navette entre présent et passé à la façon d'un scénariste ou d'un metteur en scène qui dispose les séquences comme un alignement de cartes à jouer. Ce qui frappe le lecteur habitué à la continuité du roman traditionnel, c'est la rupture entre les séquences et le passage abrupt d'un temps à un autre. Voici,

30. Tudor Eliad, *Comment écrire et vendre son scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1980, p. 155-156.

en exemple, la fin de la séquence 8³¹ qui a pour temps focal le présent et le début de la séquence 9 qui est un flash-back :

Fin de la séquence 8

François la regarde ouvrir la porte. Elle [Xunmil] tire une chaise et s'assoit près de lui. Des vacanciers passent dans le corridor et crient sur la terrasse. Ils se mettent à parler.

Séquence 9

Xunmil avait dix-sept ans quand elle quitta son pays. Elle était arrivée à Clindis comme tant d'autres, prêtes à accepter n'importe quel travail³².

On remarque l'annonce du retour au passé à la fin de la séquence 8 («Ils se mettent à parler») semblable à la voix *off* qui introduit souvent un flash-back : ici, la séquence 9. Comme dans un scénario, elle forme un tout temporel qui s'émancipe de la subjectivité des personnages. Xunmil y est présente non comme narratrice, mais comme personnage. Au lieu de se raconter comme l'annonce la dernière phrase de la séquence 8, Xunmil ressuscite et revit le passé comme dans un flash-back au cinéma. À travers le texte, le passé est raconté de plus en plus fréquemment au présent tandis que les souvenirs des personnages (ici, François à quinze ans) s'objectivent totalement :

31. Dans le roman, les séquences sont nettement délimitées par de larges espaces blancs, mais ne sont pas numérotées. Elles sont également marquées par un cercle, signe typographique peu habituel.

32. Esther Rochon, *Coquillage*, Lachine, Québec, La Pleine Lune, 1991, p. 39-40. Toutes les citations ultérieures renvoient à cette édition.

Un après-midi de juillet. Au sommet du coquillage, la chaleur est écrasante. Sur sa table, François laisse un livre de sciences naturelles ouvert sur la coupe d'une sauterelle, dessinée avec l'élégance ascétique des manuels scolaires. Il descend. En bas, c'est plus frais. (p. 99)

Comme dans un film, la présentation du passé est la résultante complexe d'une visualisation marquée par le point de vue et les commentaires d'un personnage particulier. L'arrangement par séquences crée un mouvement de diachronie/synchronie : diachronie parce qu'on est conscient de la disposition temporelle des séquences les unes par rapport aux autres et synchronie parce qu'on a l'impression que les deux personnages-guides assistent en spectateurs à ce surgissement du passé. Le pèlerinage amoureux et spirituel que François et Xunmil ont entrepris dans le passé les amène enfin à un lieu d'apaisement :

– Que sommes-nous devenus, François, depuis le temps du coquillage?

– Je suis guéri et vous êtes apaisée. (p. 144)

Le temps discontinu se transforme en hélice infinie. Le monstre qui les accueille est «spirale de lumières», «forme spiralée». Dans la dernière séquence consistant en un dialogue qu'il est impossible de situer dans le temps, François et Xunmil «tournoient au gré des vagues» et «les monstres les plus splendides leur donnent leur sagesse à boire». (p. 140, 141 et 145) Ainsi se crée une harmonie transcendant la fragmentation.

On l'aura déjà remarqué par les citations précédentes, *Coquillage* n'est pas un roman réaliste. La segmentation du

récit contribue à nous distancer de la diégèse, tout comme le morcellement du texte dans *Neige noire*. Ce découpage en séquences donne à *Coquillage* l'intensité des visions de rêve qu'on a d'ailleurs coutume de rapprocher du cinéma. Examinons à présent la description des personnages et du décor qui contribue à cet effet dès le début du roman :

Dans le soleil du matin, deux personnes. En bas, un fleuve avec, au milieu, un coquillage grand comme une maison, abandonné aux touristes.

Forte lumière sur une forme assise : Xunmil. Elle est belle et il lui manque le pied droit.

Devant elle, appuyé à la rampe de la terrasse, François Drexel. Maigre, malade et pourtant élégant dans son complet beige, il observe avec une passion fiévreuse le coquillage au loin; comme Thrassl son père, il y fut jadis amoureux d'un monstre.

Xunmil désire François Drexel. Entre eux passent des touristes aux couleurs vives. Elle s'attend à un échec. Le sable, le fleuve forment des nappes de flammes. Les arêtes entrecroisées du coquillage sont éblouissantes. Immobile et frémissant, François Drexel pleure. De la tête aux pieds, il est aussi brillant que le sable, sauf ses yeux roux. (p. 9)

Ce passage est remarquable par la combinaison paradoxale d'un effet de distanciation, d'une part, et d'intensité émotive, de l'autre. La distanciation tient à certains aspects que nous pouvons rapprocher du cinéma, par l'intermédiaire du scénario. Comme dans les parties «action» d'un script, la voix narrative appartient à une instance d'énonciation hétérodiégétique, impersonnelle et dépourvue d'affectivité. Ainsi le narrateur constate-t-il simplement : «Il lui manque le pied droit». La focalisation est proche du point de vue de la caméra, car la description

correspond à une localisation précise dans l'espace en face des personnages; par un mouvement de la caméra et, donc, par un changement de plan (plan subjectif), on adopte ensuite le point de vue de François («il observe...»). Le temps focal est le présent. Le passage débute par plusieurs phrases elliptiques, caractéristiques du scénario : «Dans le soleil du matin, deux personnes». L'incipit qui établit le lieu et le temps de la séquence est également typique du scénario. Nous avons ainsi l'impression d'être situés en face de cette scène comme si nous assistions à un spectacle. Cet effet est encore intensifié par la disposition de la diégèse. On contemple un tableau vivant : les personnages immobiles sur qui est braquée la lumière d'un projecteur («Forte lumière sur une forme assise») vont ensuite s'animer pour jouer leur rôle. La description comporte de nombreux éléments étranges, pour ne pas dire fantastiques, mais présentés avec la même distanciation que la description d'une scène de théâtre, de cinéma ou de rêve.

Par ailleurs, le paysage et les personnages vibrent d'une passion fiévreuse qui émet une lumière éblouissante. Le décalage entre cette intensité émotive et la distanciation du discours caractérise *Coquillage* en général. En outre, le mode scénique correspond ici à une vision qui privilégie la fulgurance d'un instantané. La cohérence logique du récit, la continuité narrative sont brisées pour mieux exprimer le niveau irrationnel du vécu des personnages. L'intensité de l'émotion s'exprime dans un style lucide et dépouillé. Nous retrouvons ces aspects dans le roman d'Anne Hébert.

Images emblématiques dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*.

Au lieu de diviser ses textes en sections de longueurs plus ou moins égales, Anne Hébert les organise en segments très variables. Dans *Les Fous de Bassan*, les grandes divisions (inégaux) correspondent à des narrateurs différents, à la façon de certains romans de William Faulkner et de Virginia Woolf. Certaines sections comptent une seule phrase, d'autres vingt pages. Chaque monologue est alors segmenté suivant un rythme du discours particulier à chaque narrateur. Ainsi les divisions romanesques acquièrent-elles une fonction expressive. Elles ponctuent aussi la lecture et ses respirations. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, récit bref de 81 pages, se caractérise par la multiplicité de ses divisions mises en relief par les espaces blancs qui les séparent. En outre, plusieurs séquences frappent par leur autonomie. Cette absence de transitions marque encore davantage le morcellement du texte. Voici le début et la fin de la première séquence et le début de la seconde :

Séquence 1

Cela s'est produit brusquement, d'une façon fulgurante. Une sorte d'illumination sauvage a saisi Aurélien Laroche. Dans cette lumière crue, plus rien ne subsistait de ses croyances anciennes. Soudain tout a été dévasté en lui, comme un champ d'herbe livré au feu. Présent, avenir, passé, éternité ont été abolis d'un coup. Ni Christ, ni Église, ni rédemption, ni résurrection de la chair. Aurélien avait perdu la foi ainsi qu'on perd la clef de sa maison et on ne pourra jamais plus rentrer chez soi.

Aurélien se tenait au bord de la fosse fraîchement comblée, en habit noir de noces et de deuil, le chapeau à la main. On était en juillet. Il faisait grand soleil. [...] Son jeune visage aux larmes sèches n'est plus à voir et à regarder d'ici qu'il atteigne son âge définitif de pierre morte.

Séquence 2

Une maison de planches mal équarries, au bord de la rivière. Tout autour, une sorte d'enclos d'herbe pelée. Des bâtiments vagues, à moitié écroulés. Des champs en bordure de la forêt. De la route, on entend parfois pleurer l'enfant d'Aurélien³³.

Comme le début de *Coquillage*, la première séquence est remarquable par la passion et la violence contenues qu'elle exprime. Anne Hébert y saisit la fulgurance instantanée d'un temps immobilisé. Le point de vue impersonnel et le ton détaché de l'instance d'énonciation, son style lucide et dépouillé contrastent avec l'intensité des éléments concrets (illumination, lumière crue, feu) et des sentiments du personnage, intensité accentuée par la brièveté des unités du récit.

Anne Hébert possède le don essentiel du scénariste qui, selon Jean-Claude Carrière, est « d'imaginer des images compactes, belles et riches, des images emblématiques, dont chacune semble contenir le film tout entier; le don de chercher pour chaque scène cette image centrale, et de construire la scène autour d'elle³⁴ ». Au cœur des séquences

33. Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, p. 9-10.

34. Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, Fondation européenne des métiers de l'image et du son,

d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Anne Hébert inscrit ces images emblématiques qui s'imposent non par un symbolisme appuyé mais par l'évidence du concret : Aurélien immobile sous le soleil brûlant, devant la fosse du tombeau de sa femme, avec à ses pieds «des fleurs saupoudrées de sable». À cette scène succède alors sans transition le plan éloigné de la maison au bord de la rivière avec en accompagnement sonore les pleurs du bébé, entendus de loin par les villageoises postées sur la route. Anne Hébert possède ainsi cet autre don indispensable au scénariste³⁵ : trouver des combinaisons frappantes de l'image et du son.

Ici, le récit s'organise à la fois suivant la division par séquences, unités du récit, et par plans, unités visuelles. Au centre de chaque séquence, Anne Hébert évoque une vision qui possède à la fois la simplicité du quotidien et une force emblématique qui exprime «la sauvagerie cachée et le tumulte secret» (p. 12) du personnage. Citons, par exemple, les images des premières sections : séq. 3 (p. 11) : Clara dans son berceau de bois «encerclée d'une ombre mauvaise»; séq. 4 (p. 11) : «les cordées de langes d'enfant [...] entre deux arbres rabougris»; séq. 5 (p. 11) : Aurélien, «sa fille sur son dos, bien ficelée dans la veste bleue déteinte, les manches nouées sous son menton» et Aurélien en train de se faire la barbe, «face au miroir piqué, au-dessus de l'évier de la cuisine», se voyant comme un étranger. (p. 12) La fin du scénario se présenterait ainsi :

1990, p. 39.

35. Anne Hébert a déclaré dans une entrevue qu'*Héloïse* avait d'abord été écrit comme un scénario avant de devenir roman. «Entrevue d'Anne Hébert avec Louis Robitaille», *Châtelaine*, déc. 86, p. 34.

– Clara se tourne et se retourne dans son lit, puis finit par s'endormir, bercée par le crépitement de la pluie sur les feuilles et le toit.

– Le lieutenant s'éloigne à grands pas vers l'horizon.

– Plan du ciel. Vague lueur, sous une masse de nuages gris. (p. 89-90)

Clara, l'héroïne, est douée elle aussi de ce regard exigeant et pénétrant qu'Hébert porte sur le monde. Cette scène où elle contemple pour la première fois le lieutenant endormi est emblématique entre toutes :

Et voici qu'elle vire sur ses talons et qu'elle le voit, lui, l'homme endormi, sur une chaise de toile. Elle prend tout son temps pour le regarder, alors qu'il est encore sans regard sur elle, abruti de chaleur, un livre ouvert sur les genoux, la face aveugle, offert au soleil. Elle le dévisage sans vergogne, l'enfance en elle la poussant à considérer longuement et sans ciller toutes choses visibles et invisibles en ce monde. (p. 44)

L'«œil de la caméra» n'est pas le fait d'une machine. Le cinéma, dans ses moments de grâce, nous permet de voir comme Clara au-delà du visible.

Certes, ni ces passages ni le reste du récit d'Anne Hébert ne se conforment entièrement à un modèle cinématographique. Par exemple, la romancière pénètre fréquemment dans la vie intérieure des personnages. Le lecteur ne se transforme pas en spectateur. Au contraire, ce texte nous procure, comme les autres œuvres d'Hébert, la jouissance d'un style d'une simplicité savante et raffinée; nous y trouvons un plaisir du langage que ne donne aucun

scénario. Cependant, à la façon de *Neige noire* et de *Coquillage, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* présente un découpage brisant la continuité narrative pour lui substituer la mise en relief d'une série de moments significatifs et concentrer l'attention du lecteur sur un ailleurs du texte qui est au cœur de chacune de ces images. Comme dans *Neige noire* et *Coquillage*, la segmentation est transcendée, au niveau du signifié, par l'évocation d'une continuité temporelle. Le récit d'Anne Hébert exprime par tout un réseau d'images le rythme cyclique de la vie et de la mort. Comme Esther Rochon, elle fait appel à toutes les ressources du langage pour signifier une temporalité inhérente à la narration littéraire. Certes, la discontinuité de ces récits est frappante si on les compare à la cohésion du roman réaliste, mais il n'empêche qu'il s'agit d'une dialectique du continu et du discontinu. La littérature ne copie pas l'audio-visuel; elle en assimile certains traits pour leur donner un nouveau sens et une nouvelle fonction.

Une esthétique du discontinu

Un aspect particulièrement intéressant de ces trois œuvres, c'est leur exploitation de la visualité du signifiant, de l'apparence physique du livre : par la diversité des caractères, par l'utilisation des espaces blancs alternant avec les pages de textes, chacun de ces trois textes crée un rythme particulier de la lecture. La résistance au roman-objet, si forte au moment de la parution de *Mobile* de Michel Butor, est maintenant dépassée. Le traitement de textes permet à présent une extraordinaire flexibilité dans le choix de la mise en page, du format et des caractères typographiques. L'informatisation nous a accoutumés à des

textes visuellement hétérogènes où chacun adopte un style personnel. Il s'agit d'un autre mode de visualité moins remarqué que la visualisation par images.

Le jeu avec le signifiant d'une part et la segmentation du récit et sa discontinuité de l'autre restent cependant l'apanage des romans «d'auteurs». Une comparaison avec d'autres textes directement issus du cinéma est significative. Le phénomène des novellisations est bien connu. Il s'agit d'un «film romancé» ou «roman du film³⁶» publié au moment de sa sortie pour profiter de son succès et permettre au lecteur de retrouver le plaisir qu'il avait ressenti comme spectateur³⁷. L'adaptation ou novellisation consiste à effacer tous les aspects du scénario qui le distinguent du roman traditionnel et, en particulier, la segmentation en séquences. Le «novellisateur» adopte une division conventionnelle en chapitres et supprime toute discontinuité qui pourrait dépayser le lecteur. Du point de vue des procédés narratifs, ni le film ni le scénario ne semblent donc avoir d'influence sur ces romans qui leur doivent pourtant l'existence.

Le contraste entre ces «romans-films» et les textes dont nous avons parlé montre qu'il faut se méfier des généralisations dans le domaine de l'intermédialité. L'influence des médias n'est pas forcément un phénomène que subiraient de façon semblable bon gré, mal gré, tous les

36. Voir, entre autres, la collection «Pocket Cinéma» publiée chez Ramsay. Il s'en publie aussi beaucoup chez Hachette.

37. Voir par exemple Christopher Davis, *Philadelphia*, d'après un scénario de Ron Nyswaner, traduit de l'américain par Viviane Mikhalkov, Paris, Ramsay/Pocket Cinéma, 1994.

romanciers. Dans le cas d'Aquin, d'Hébert et de Rochon, il s'agit d'une écriture qui vise un autre public que les lecteurs de novellisations. C'est par un jeu complexe, créatif et personnel que ces trois écrivains manipulent un agencement du récit qu'on peut rapprocher du découpage cinématographique. Ils obtiennent ainsi un effet de distanciation qui brise la cohérence et «brouille les codes des présupposés moraux et littéraires³⁸». Ce travail avec le discontinu n'est pas purement formel. Même si la segmentation est un procédé de surface, nous sentons que la motivation profonde est une recherche du «sacré», selon l'expression utilisée par Grazia Merler. L'expérience du discontinu et de la fragmentation a un retentissement qui nous mène à «l'éclair de l'illumination ou au perpétuel qui s'affirme dans l'instant³⁹».

38. Voir dans cet ouvrage, Grazia Merler, «Le bref, le retentissement et le sacré chez Anne Hébert», p. 52.

39. *Ibid.*, p. 51.

Appendice

A. La segmentation du scénario

Les manuels destinés aux apprentis-scénaristes donnent des conseils assez précis au sujet de la segmentation et de la longueur du texte. Le scénario est en effet un discours beaucoup plus codifié que le roman. Le script d'un film de durée moyenne (entre 70 et 120 minutes) compte en général de 60 à 120 pages. Au stade de la continuité dialoguée ou premier découpage, tout scénario doit être divisé en séquences numérotées. La longueur des séquences et des plans sur la page est très variable, dépendant du dialogue et du goût du scénariste pour des descriptions plus ou moins détaillées de l'action. Ces inégalités de longueurs qui se rencontrent aussi dans les romans que nous analysons ici diffèrent de l'usage traditionnel des chapitres, généralement de dimension comparable. Il est rare qu'une séquence occupe plus d'une ou deux pages. Chaque séquence est clairement délimitée par des blancs. En outre, le texte du scénario est morcelé par la présentation du dialogue qui est la même que dans un texte de théâtre. Pour mieux marquer la structure dramatique de l'action, quelques scénaristes divisent aussi leurs textes en quelques parties plus longues, semblables aux actes d'une pièce. C'est aussi le cas de la majorité des romans que nous avons analysés.

B. La segmentation des romans étudiés

Neige noire : 254 pages. Pas de grandes divisions comparables à des chapitres.

Segmentation (p. 1-29) : séquence 1 (p. 4-10); [2] (14 lignes); 3 (10-13); [4] (12 l.); 5 (13-17); [6] (4 l.); 7 (17-18); [8] (5 l.); 9 (18-19); [10] (7 l.); 11 (19-21); [12] (7 l.); 13 (21-22); [14] (2 l.); 15 (23-51.); [16] (3 l.); 17 (24-25); [18] (3 l.); 19 (25-27); [20] (3 l.); 21 (27-29)...

Donc, 21 divisions sur 29 pages. Le texte diffère du scénario par les commentaires intercalés entre séquences (indiqués ici entre crochets). En plus de ces commentaires, il y a une inflation inhabituelle des passages narrativo-descriptifs. La présentation du dialogue est celle du texte dramatique.

Coquillage : 149 pages. 5 grandes divisions très inégales : I : 4 p.; II : 46 p.; III : 57 p.; IV : 11 p.; V : 12 p.

Segmentation (p. 9-53) : division I : séquence 1 (p. 9-10); 2 (10-11); 3 (12-13); division II. : séquence 4 (15-20); 5 (20-21); 6 (21-26); 7 (27-31); 8 (31-39); 9 (40-44); 10 (44-47); 11 (48-52); 12 (52-53).

La plupart des séquences sont un peu plus longues que chez Aquin et dans la majorité des scénarios, mais beaucoup plus courtes et nombreuses que des chapitres.

La typographie diffère du roman traditionnel : les segments sont séparés par un signe en forme de cercle. Les sections «écrites» par le monstre-nautille sont imprimées en

italiques. Ce roman exploite donc bien davantage que les romans traditionnels les signes typographiques.

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais : 81 pages, c'est-à-dire la longueur d'un scénario moyen. 3 grandes divisions. I. : p. 9-29; II. : p. 33-73; III. : p. 77-90.

Segmentation : pour la première division (p. 9-29) : Séquence 1 (p. 9-10); 2 (p. 10-11); 3 (8 lignes); 4 (5 lignes); 5 (p. 11-12); 6 (9 lignes); 7 (p. 13); 8 (3 lignes); 9 (p. 15-17); 10 (p. 17-18); 11 (p. 18); 12 (p. 19-20); 13 (p. 20-21); 14 (8 lignes); 15 (7 lignes); 16 (p. 22-24); 17 (8 lignes); 18 (p. 24-26); 19 (3 lignes); 20 (10 lignes); 21 (7 lignes); 22 (p. 27-28); 23 (4 lignes); 24 (13 lignes).