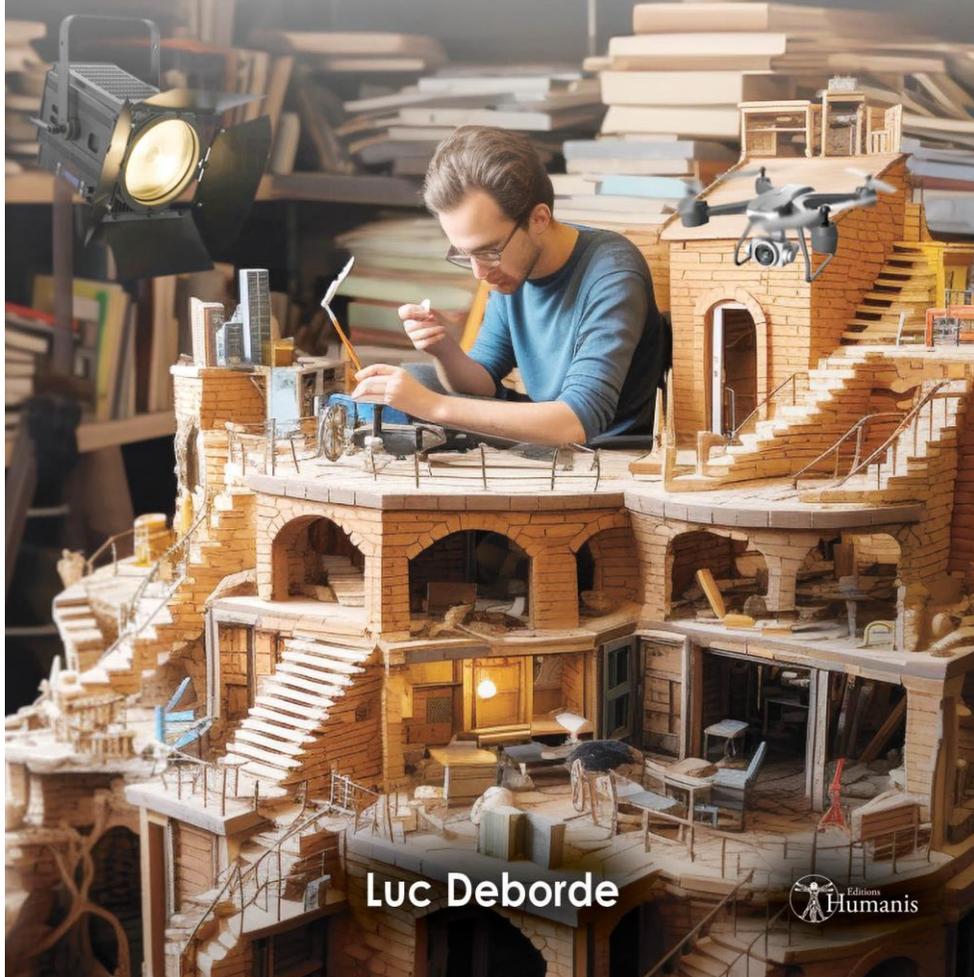


# Construire une histoire

Pour le cinéma, la littérature, le théâtre et le storytelling



Luc Deborde

Editions  
Humanis

Ce fichier est un extrait du livre

# **Construire une histoire : Pour le cinéma, la littérature, le théâtre et le storytelling**

Luc Deborde

Pour consulter l'ouvrage complet, rendez-vous sur :

<http://www.editions-humanis.com/979-10-219-0463-7.php>

© Février 2024-5 – Éditions Humanis – Luc Deborde

ISBN versions numériques: 979-10-219-0463-7

ISBN version imprimée: 979-10-219-0462-0

Tous droits réservés – Reproduction interdite  
sans autorisation de l'éditeur et de l'auteur.

Illustrations de couverture et d'intérieur : Bops

Luc Deborde

# Construire une histoire

Pour le cinéma, la littérature,  
le théâtre et le *storytelling*





# 1. LE TERRIER DU LAPIN BLANC

Comment construit-on une bonne histoire? Comment en faire autre chose qu'un collier de jolies phrases?<sup>1</sup> Quels sont les éléments indispensables qu'il faut y placer pour qu'elle captive le spectateur ou le lecteur, qu'elle remue ses émotions et ses idées, et le laisse ensuite sur un sentiment de chaleur qui lui donne envie d'en parler autour de lui?

En quoi les bonnes histoires diffèrent-elles de récits ordinaires? Pourquoi nous fascinent-elles? Est-il possible d'en démonter la mécanique et de déterminer un schéma général qui pourrait s'appliquer à l'ensemble des contes, fables, films, romans et pièces de théâtre que l'humanité invente, se raconte et se représente depuis la nuit des temps?

Ces questions difficiles sont pourtant essentielles pour tout auteur, dramaturge ou scénariste. Car, en tentant d'y répondre, on entre dans les coulisses des œuvres fictionnelles comme *Alice dans le terrier du lapin blanc*<sup>2</sup>, on trouve une clé permettant de les comparer, de les aligner sur un axe commun et d'en examiner les rouages pour les comprendre et les reproduire. Un tel schéma représente également une grille de lecture pour l'analyse critique, sans compter qu'il nous révèle à nous-mêmes, en dévoilant la façon dont nous interprétons nos vies et les événements qui les construisent.

---

1 L'expression « collier de jolies phrases » est empruntée à Bernard Werber, cité sur [bernardwerber.com](http://bernardwerber.com) : « Beaucoup de romanciers, surtout en France, font du joli pour le joli. Ils enfilent les phrases tarabiscotées avec des mots de vocabulaire qu'il faut chercher dans le dictionnaire comme on enfle des perles pour faire un collier. Cela fait juste un tas de jolies phrases. Pas une histoire. »

2 Dans *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll.

« Il y a trois règles importantes pour écrire une bonne histoire. Malheureusement, personne ne les connaît. »

W. Somerset Maugham – *The Summing Up*

Comme pour contredire la boutade de Somerset Maugham, d'innombrables philosophes, chercheurs et critiques littéraires ont tenté des analyses comparatives d'œuvres fictionnelles, afin d'en faire émerger la structure. Il y a 2 300 ans, dans sa *Poétique*, Aristote discutait déjà des éléments clés du drame, y compris l'intrigue, le caractère et le dénouement. Au 19<sup>e</sup> siècle, le franco-américain Georges Polti énumérait 36 *situations dramatiques* dans les créations théâtrales, alors que Gustav Freytag<sup>3</sup> proposait un modèle général en cinq actes qui formeraient le tronc commun de toutes les histoires. Plus récemment, Joseph Campbell<sup>4</sup> identifie la forme du *Monomythe*, partagée par l'ensemble des mythes et légendes qui parcourent la planète, tandis que Vladimir Propp établit une *Morphologie du conte* en comparant les récits et chants épiques issus du folklore russe, et que Christopher Vogler, entre autres, élargit les théories de Campbell à l'écriture de romans.

Avec le développement du cinéma et de l'industrie hollywoodienne, les contraintes particulières à l'élaboration d'un scénario incitent beaucoup d'autres théoriciens à reprendre le flambeau, dans le but de généraliser les travaux précédents pour les appliquer aux créations modernes.

---

3 Gustav Freytag : dramaturge allemand du 19<sup>e</sup> siècle et inventeur de la « pyramide de Freytag » dont je reparlerai plus loin.

4 Joseph Campbell : auteur *Le Héros aux mille et un visages*, un essai de mythologie comparée. Campbell y propose un schéma narratif archétypique, celui du voyage du héros, qu'il dégage de l'étude de différentes mythologies. Le résumé de ce schéma figure en annexe.

Le réalisateur britannique Alfred Hitchcock<sup>5</sup> se passionne pour les techniques narratives et suspensives, tandis que Robert McKee, Syd Field<sup>6</sup> et des centaines d'autres explorent la construction des scènes, des personnages et des dialogues.

Bien que ces diverses approches puissent parfois sembler contradictoires, elles sont surtout complémentaires. Gustav Freytag place l'existence d'une **confrontation** au centre de toute histoire; Joseph Campbell y décèle un **passage de l'innocence à l'expérience**; Pour Christopher Booker, une bonne histoire doit s'organiser en trois actes avec un **point de non-retour** entre les deux premiers; Et pour Kenneth Burke, elle doit se construire autour des **enjeux** qu'elle évoque.

Si les Américains sont passés maîtres dans l'art de vulgariser ces analyses, les Européens, longtemps prisonniers d'une vision romantique de l'écriture et d'une obsession pour le style, n'en sont souvent sortis que par une démarche universitaire.

En France, Roland Barthes<sup>7</sup>, Tzvetan Todorov<sup>8</sup>, Julien Greimas<sup>9</sup>, Gérard Genette<sup>10</sup> et François Ricard font partie des chercheurs qui ont proposé des apports considérables à l'étude de la narration.

---

5 L'ouvrage *Hitchcock/Truffaut* retranscrit des entretiens entre Alfred Hitchcock et François Truffaut, un réalisateur et critique de cinéma français. Hitchcock y partage ses réflexions sur la mise en scène, la construction du suspense, l'utilisation de la caméra, et d'autres aspects de son approche cinématographique.

6 Syd Field : théoricien du cinéma, auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet, le plus notable étant *Screenplay : The Foundations of Screenwriting*.

7 Voir la section qui lui est consacrée en annexe.

8 Tzvetan Todorov est un critique littéraire, sémiologue, historien des idées et essayiste français d'origine bulgare. Il est notamment l'auteur de *Poétique de la prose*.

9 Dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Greimas introduit le célèbre « modèle actanciel », qui analyse les relations entre les actants dans un récit. Ce schéma est exposé dans l'annexe du présent ouvrage.

10 Voir en annexe.

Il est trop rare que leurs travaux soient synthétisés et reformulés pour en faciliter l'approche par le grand public, même si Yves Lavandier<sup>11</sup>, Lionel Davoust<sup>12</sup>, Ludovic Bablon<sup>13</sup> ou Julien Hirt<sup>14</sup>, par exemple, s'y sont essayés.

Le besoin est pourtant là, car la vision développée par l'Amérique du Nord est très loin d'être universelle. Tous les films, pièces et romans produits de par le monde n'entrent pas dans la grille d'analyse hollywoodienne qui s'est surtout spécialisée dans les histoires basées sur l'action, à travers des genres très marqués. Les auteurs des autres cultures s'attachent plus souvent à l'absurde, au réalisme et au réalisme fantastique, par exemple, dont les codes sont peu étudiés et rarement vulgarisés.

En tant qu'éditeur, je ne pouvais pas échapper à une réflexion sur ces sujets. Les auteurs qui envoient leurs manuscrits aux maisons d'édition n'ont pas toujours conscience de la façon dont les choses se passent de l'autre côté : la principale activité d'un éditeur consiste à refuser les textes qui lui sont proposés. Quand il travaille dans une petite maison comme la mienne, au sein d'une équipe réduite à sa plus simple expression, cette tâche ingrate occupe la majeure partie de son temps. Dans les périodes où elles acceptent les soumissions, les éditions Humanis qui sont pourtant minuscules reçoivent entre dix et vingt propositions par jour (y compris pendant les week-ends et les jours fériés), alors que notre capacité de production est inférieure à dix ouvrages par an. En comptant bien, si nous laissons les vannes grandes ouvertes en permanence,

---

11 Yves Lavandier est un scénariste et réalisateur français, auteur de *La Dramaturgie : l'art du récit* et *Construire un récit*.

12 *Comment écrire de la fiction ?*, de Lionel Davoust, compile une série de conseils à l'adresse des écrivains débutants.

13 Ludovic Bablon anime *STORY&DRAMA*, un blog consacré à l'analyse et à l'écriture de scénarios.

14 Julien Hirt anime le blog *Le Fictiologue* qui présente des réflexions passionnantes et très accessibles sur l'écriture. Il sera plusieurs fois cité dans le présent ouvrage.

nous devrions refuser 5 465 manuscrits par an (et même un peu plus, lors des années bissextiles).

Au fond, mon travail ressemble beaucoup à celui d'un critique littéraire : je dois décider si les textes que j'examine « valent le coup », ce qui revient – entre autres choses – à juger de leur qualité narrative. Mais comment juger de cette qualité ? Sur quelle base, si je ne veux pas me reposer sur ma seule subjectivité ? C'est cette question qui a inévitablement fait naître celles qui figurent au début de cette introduction : qu'est-ce qu'une bonne histoire ? Peut-on identifier des critères qui la caractérisent ? Et peut-on, lorsqu'on exerce son activité en Europe, se fier entièrement aux grilles d'analyse nord-américaines, si fortement imprégnées par la culture d'Hollywood ?

Ces grilles, pour de multiples raisons, sont très loin de manquer d'intérêt. Il faudrait être aveugle pour ne pas remarquer leur influence sur les autres formes de production artistique, partout dans le monde. Le découpage parallèle, par exemple, qui propose au public plusieurs histoires se déroulant en simultanée au sein d'une trame générale, se retrouve de plus en plus souvent dans le roman contemporain. Cette structure existait bien avant l'invention du cinéma, mais c'est lui qui a rendu son emploi aussi fréquent.

Par ailleurs, la littérature américaine dominant aujourd'hui très largement le monde par son succès, il serait absurde de ne pas chercher à identifier ses points forts et ce qui lui donne ses attraits quitte à appliquer nos observations à d'autres formes d'écritures.

Le discours construit outre-Atlantique sur ces deux formes de fictions n'en demande pas moins une révision importante si l'on veut l'élargir aux productions des autres régions du monde et aux formes de créations que sont le théâtre et le *storytelling*.

Il se trouve qu'un éditeur ne fait pas que refuser des manuscrits. De temps à autre, dans les rares occasions où il en a le temps (quand il n'est pas occupé à travailler sur ceux qu'il a acceptés), il essaye d'expliquer pourquoi. Ou ce qu'il serait possible d'envisager (selon lui) pour améliorer l'histoire. Il arrive également qu'il s'implique dans la production culturelle par d'autres moyens, à travers des formations ou des ateliers d'écriture, par exemple. C'est ce dernier type d'activité qui m'a amené à ressentir le besoin

poignant d'un document de synthèse (une méta-étude, dirait-on aujourd'hui), qui tenterait de réunir sous une forme simplifiée la somme considérable de réflexions qui s'est accumulée au fil des siècles sur la narration. Le projet est un peu fou, sans aucun doute, d'autant que je n'ai pas moi-même de formation universitaire. Je ne suis qu'un technicien qui essaye de trouver des solutions pratiques, alors que la construction d'une histoire est – par définition – un problème bien plus vaste que le monde. Mais on ne participe pas à une activité artistique sans être un peu fou.

Cette entreprise a commencé il y a plus d'une décennie, par l'écriture des pages publiées sur le site des éditions Humanis, dans le but de guider les auteurs et de leur expliquer les critères qui motivaient nos refus. Cette démarche m'a amené à regrouper, à généraliser et à organiser les arguments que je m'escrimais à développer aussi souvent que possible pour chacun des manuscrits que je rejettais (et que je rejette encore), ce qui, comme je l'ai déjà dit, représente un nombre considérable de textes. Pour l'essentiel, ce travail ne dérivait pas d'une réflexion théorique, mais des cas pratiques auxquels mon quotidien me confrontait.

Dans le même temps, j'élaborais ma propre version du schéma général des histoires, afin d'y placer les étapes qui font naître et voient se cristalliser la tension dramatique dans le récit. Au cours de la décennie suivante, avançant sans même m'en rendre compte dans les pas de Campbell et de Propp qui avaient certainement bien plus de rigueur que moi, j'ai mis mon modèle à l'épreuve des films, pièces, romans, opéras, comédies musicales et autres formes d'histoires que j'avais l'occasion d'apprécier (probablement plus d'un millier d'œuvres, au final), et je tentais de le consolider et de l'universaliser.

Ces aventures ont donné naissance aux pages qui vont suivre. Tout en étant bien conscient que ma synthèse est inévitablement orientée par ma propre vision, j'ai l'espoir qu'elle pourra s'avérer utile à tous ceux qui recherchent une représentation simple et généraliste de la construction narrative. Je pense bien sûr aux animateurs d'atelier d'écriture et aux formateurs en techniques d'écriture pour la littérature et le cinéma, mais aussi, par exemple, aux

étudiants en écoles de marketing, de journalisme ou en sciences politiques, des domaines qui s'intéressent de plus en plus au principe du *storytelling*<sup>15</sup> dans la construction du discours.

Il y a quelques années, en entrant par curiosité dans une église de Calabre, j'ai été saisi d'une révélation qui, si elle n'avait rien de mystique, n'en était pas moins bouleversante. C'était une toute petite église de village, d'une simplicité touchante, dont la seule richesse était une série de tableaux illustrant les exploits des saints que toute l'Italie honore : San Francesco di Paola qui, selon la légende, aurait franchi la mer en chevauchant sa cape, San Rocco qui guérissait les malades en faisant le signe de la croix, San Fantin il Cavaliere qui a stoppé, par la force de sa foi, un éboulement menaçant de détruire un village, et d'autres personnages extraordinaires que j'ai pourtant oubliés, peut-être à cause du trouble que j'ai éprouvé sur le moment.

Bien que se voulant réaliste, le rendu de ces tableaux misait sur des couleurs vives, des effets de lumière spectaculaires, et même sur des hachures et des pleins et déliés qui les faisaient finalement ressembler à des vignettes des bandes dessinées de Marvel. J'ai compris que j'avais sous les yeux une galerie de superhéros. Leur apparence était semblable, leurs pouvoirs étaient comparables, mais, surtout, leur objectif était le même : ces représentations étaient destinées à apporter du réconfort et du courage à l'homme ordinaire. Il n'y avait aucun irrespect dans ma réflexion : de par le rôle qu'elles jouent pour nous, les histoires ont une dimension sacrée, quel que soit le cadre qui les accueille. Si j'étais croyant, je dirais que Dieu est partout.

À ce moment-là, je savais déjà que la seule fonction des histoires consiste à nous soigner du désespoir en donnant du sens à nos vies. Mais, cette fois, je l'ai constaté de mes propres yeux, et je suis sorti de cette église le cœur plein d'émotions.

---

15 Le *storytelling*, ou l'« art du récit » regroupe un ensemble de techniques narratives visant à transmettre des informations, des idées ou des émotions de manière engageante. Il s'adresse notamment aux domaines du marketing, de la communication, du cinéma, de la littérature et du journalisme.



## 2. LA CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE

### En quoi une histoire diffère-t-elle d'un simple récit ?

Nos vies sont émaillées de petits récits tels que « Je suis allé faire les courses » ou « J'ai bien travaillé aujourd'hui », dont nous voyons bien qu'ils n'intéresseraient pas un large public parce qu'ils ne forment pas de véritables histoires. Tous les récits, en effet, ne sont pas des histoires et, chaque jour, des manuscrits et des scénarios sont refusés à travers le monde, faute de comporter une intrigue convaincante. Mais qu'est-ce qu'une intrigue convaincante ?

#### Le hasard et la nécessité<sup>16</sup>

Si les récits de vie ou d'épisodes de vie sont souvent ennuyeux pour ceux qu'ils n'impliquent pas, c'est probablement parce qu'ils manquent de sens.

Une vie ordinaire dépend beaucoup du hasard. Elle n'est qu'un empilement chaotique d'événements et d'anecdotes qui n'offrent pas de cohérence, et dont le seul lien consiste à avoir été vécus par une seule personne. Même si vous voulez témoigner d'un drame qui vous a frappé (inceste, viol, enfance malheureuse, perte d'un proche ou d'un parent, etc.), et peut-être surtout dans ce cas, vous devez vous préoccuper de la question du sens. En tant qu'éditeur, je reçois un nombre considérable de manuscrits de ce genre dont la plupart ne sont pas publiables

« Il y a des gens qui s'imaginent que l'autobiographie est la voie royale qui mène à la grande littérature. Or, c'est faux. Parce que la vie de la plupart des gens est banale et ennuyante. C'est le cas de la mienne ; et soyez honnête, c'est le cas de la vôtre aussi. »

Yves Meynard  
*Comment ne pas écrire des histoires.*  
Revue Solaris

---

16 *Le hasard et la nécessité* de Jacques Monod est un ouvrage qui explore l'évolution de la vie. Il soutient que la complexité biologique émerge de processus purement aléatoires, sans nécessité ni plan préétabli.

parce qu'ils ne bénéficient pas du recul nécessaire pour interpeller le public. Il m'est évidemment très difficile d'expliquer aux auteurs que témoigner ne suffit pas, aussi cruel et injuste que cela puisse leur sembler. Il faut du sens.

Tout le monde traverse des malheurs. Bien sûr, ils n'ont pas tous la même importance! Bien sûr, ils n'ont pas tous les mêmes conséquences! Mais le malheur est une composante universelle et fondamentale de nos vies. Il est, hélas, banal dans son principe. Pour que son récit soit en mesure d'émouvoir, il doit prendre, d'une façon ou d'une autre, la forme d'une histoire. Il doit avoir du sens.

Hélas, quand nous essayons de trouver un ordre dans nos vies, nous sommes nombreux à conclure comme Tolstoï : « La seule connaissance absolue accessible à l'homme est que la vie n'a pas de sens. »

Si la vie n'a pas de sens, qu'est-ce qui nous empêche de lui en inventer un? Il me semble que c'est l'idée qui nous guide quand nous abordons une histoire : nous exigeons qu'elle nous propose un sujet ou des pistes de réflexion pouvant aboutir à l'émergence d'un sens<sup>17</sup>. Pour présenter les choses autrement et alléger l'atmosphère avec un peu d'humour : l'annuaire téléphonique et bourré de personnages, mais il manque une intrigue pour en faire une bonne histoire.

C'est la causalité, d'une façon très générale, qui fait sens pour l'homme. Lorsque nous parvenons à décider que tel événement est à l'origine de tel autre, notre esprit trouve la paix. Si l'on cherche à caractériser ce qui distingue une histoire d'un récit ordinaire, c'est que le hasard n'y a que peu de place, ou alors, il fait l'objet d'une interprétation qui lui attribue un sens. C'est

« Toute bonne histoire organique comporte un seul enchaînement de causes à effet : A entraîne B, qui entraîne C, et ainsi de suite jusqu'à Z. C'est l'épine dorsale de votre histoire. Si vous n'avez pas d'épine dorsale, ou qu'au contraire vous en avez un trop grand nombre, votre récit s'effondrera. »

John Truby  
- Anatomie du scénario

---

17 En admettant que la proposition « La vie n'a pas de sens », qui a guidé la construction de nombreuses histoires, est elle-même pourvue d'un sens profond, puisqu'elle amène le destinataire de l'histoire à réfléchir à la question existentielle.

pourquoi, à moins d'avoir choisi l'absurde comme thème principal de son œuvre, il est dangereux d'y injecter trop de coïncidences. Dans une histoire, chaque cause produit un effet et chaque effet résulte d'une cause. Tout se tient et tout s'explique, d'une façon ou d'une autre.

## La nécessité du sens

Dénouement



Sens

« De quoi ça parle ? » « Qu'est-ce que ça dit ? » sont des questions que l'auteur d'une œuvre de fiction ne peut esquiver. Il devra y répondre lorsqu'il contactera des éditeurs ou des producteurs pour diffuser son travail, et il aura bien plus de chances d'être retenu s'il propose un sujet universel et porteur de sens, tel que « ça parle de la difficulté d'affronter son passé », plutôt que « c'est l'histoire d'une fille qui est allergique aux cacahuètes ».

### À la fin, il ne peut y en avoir qu'un<sup>18</sup>

Une histoire peut aborder plusieurs thèmes et nous poser plusieurs questions au fil de son déroulement. Pour qu'elle ait un sens fort, elle doit cependant se diriger vers une **conclusion principale**.

« Qui trop embrasse,  
mal étreint »  
Proverbe populaire

Dans les fables ou les contes, la conclusion prend généralement la forme d'un jugement (une morale) tel que « On a souvent besoin d'un plus petit que soi<sup>19</sup>. » Dans le cinéma, le théâtre et la littérature d'aujourd'hui, il est rare que la « morale » de l'histoire soit énoncée explicitement ; la tendance contemporaine consiste à laisser le spectateur/lecteur se la construire lui-même, à partir des éléments

18 Phrase emblématique de la franchise *Highlander* où elle illustre la lutte implacable entre des êtres immortels pour obtenir la suprématie.

19 Morale de la fable *Le lion et le rat*, de Jean de La Fontaine.

exposés. Elle n'en est pas moins indispensable. Quand le public ne parvient pas à l'identifier ou à la déduire, il estime que l'histoire est brouillonne et frustrante. À la toute fin, le héros peut très bien se retrouver avec la même question qu'au début, sans y avoir jamais répondu. Mais il faut que l'histoire elle-même y réponde, par tout ce qu'elle comporte, ou qu'elle permette au moins au public d'y répondre à sa façon. Plus l'histoire restera centrée sur son sujet, plus elle l'alimentera par des pistes de réflexion convergentes et/ou contradictoires, et plus elle aura du sens pour ses destinataires.

L'un des écueils à éviter consiste en effet à multiplier les thèmes, les questions et les divers sens qui sont attribuables au récit. Si des thèmes variés nourrissent un thème principal en dévoilant plusieurs de ses facettes, la démarche est cohérente. Mais s'ils ne sont pas liés d'une façon naturelle, ils risquent d'annuler mutuellement leurs potentiels et d'aboutir à un sens faible.

### **Le sens principal doit profondément imprégner la totalité de l'histoire**

Dans la majorité des cas, le sens n'émerge qu'à la fin de l'histoire, lorsque tous les fils en sont dénoués. Pourtant, dans les fables de La Fontaine, la morale est souvent placée dans les premiers vers. *Le loup*

*et l'agneau*, par exemple, commence par « La raison du plus fort est toujours la meilleure, nous l'allons montrer tout à l'heure », et tout ce qui suit n'en est qu'une démonstration. À vrai dire, de nombreuses histoires défient l'ordre chronologique. Le film *Memento*, de Christopher Nolan, est un exemple frappant de construction non linéaire : il se compose de deux séquences alternatives qui se déroulent en sens inverse. L'une d'elles est présentée en noir et blanc avec une chronologie inversée, tandis que la principale est en couleur dans l'ordre normal. Le film se conclut au milieu de l'histoire, quand les deux séquences se rejoignent. C'est à ce moment-là, une fois que tous les éléments ont été exposés, que le spectateur en comprend enfin le sens.

« Occupez-vous du sens  
et les mots s'occuperont  
d'eux-mêmes. »

Lewis Caroll  
- *Alice au pays des merveilles*

Ces bouleversements ne concernent cependant que la forme : que le sens principal soit clairement annoncé dès le début ou qu'il s'installe sans en avoir l'air, il doit profondément imprégner chaque atome du récit, lui servir de guide et n'être jamais perdu de vu par l'auteur, même lorsqu'il est volontairement dissimulé au public.

Dites comme cela, les choses semblent simples. Il faut toutefois composer avec les difficultés qui se posent concrètement aux auteurs : au moment où les premières

« Aliud est celare, aliud tacere. »

(Cacher est une chose,  
se taire en est une autre.)

Proverbe latin

lignes d'une histoire s'assemblent, on ignore généralement où l'on va. Et même quand c'est le cas, on ne sait pas quel chemin sera le plus sûr. Tant mieux ! Quand le travail d'écriture permet de découvrir quelque chose ou d'approfondir la connaissance que l'on a de soi-même, il n'en est que plus prometteur. Il devra pourtant y avoir un moment où la question du sens ne pourra plus être esquivée. Lorsqu'elle trouvera sa réponse (le plus tôt est toujours le mieux), il faudra réviser l'ensemble de ce qui a déjà été imaginé pour le rendre conforme à l'objectif choisi. Plus on en repousse l'échéance, plus cette étape est douloureuse : des têtes doivent tomber, des personnages auxquels on était attaché seront sacrifiés, des scènes poignantes se verront effacées, des pans entiers d'histoire disparaîtront parfois, quitte à être recyclés dans des productions ultérieures.

— Il n'y a pas assez d'oxygène pour tout le monde, capitaine ! Si vous n'avez pas le courage de prendre une décision, il n'y aura que des cadavres à bord de notre navire lorsqu'il parviendra à destination !

Si le capitaine évoqué dans le dialogue ci-dessus manque à son devoir, il fera partie des cadavres évoqués et échappera du même coup à son jugement. Cela ne vous arrivera pas. À moins que les autres aspects de votre texte ne jouent le rôle d'un avocat hors pair, vous serez condamné à ce que votre histoire finisse dans un tiroir.

Quel est l'enjeu principal ? Quelle est la promesse principale ? Quel est le thème principal ?

Il n'y a pas suffisamment d'oxygène pour tout le monde. Chaque scène, chaque paragraphe et chaque phrase du texte ou du scénario final doit strictement s'aligner sur le parcours qui mène au dénouement.

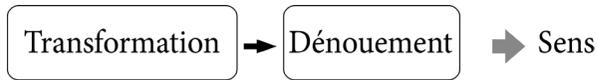


Même quand elle est inspirée par l'absurde, comme les romans de Kafka ou les films des Monty Python, l'histoire n'est pas un fourre-tout en désordre, comme le sont la plupart de nos vies. Elle doit être conçue comme un chemin. Libre à l'auteur d'en faire une autoroute ou un sentier tortueux, mais le public ne doit pas avoir besoin de s'équiper d'un projecteur et d'une machette pour s'y promener. C'est déjà ce qu'il fait dans sa propre vie et il attend autre chose d'une œuvre.

La construction de l'histoire impose :

- Un sens principal, qui domine largement tous les autres ;
- Un thème principal, qui permet au sens de se déployer et donne une cohérence au récit ;
- Une contrainte générale, quelle que soit la forme de l'histoire, quelle que soit sa destination, quel que soit son sujet, quelle que soit sa structure : le principe de transformation. Car il n'y a pas, selon moi, de sens sans ce principe.

## La nécessité d'une transformation



La transformation est *l'effet* que les événements de l'histoire produisent sur les personnages, sur la société dans laquelle ils vivent, ou même sur des objets que le récit a mis en avant. Si les faits racontés ne sont pas en mesure d'engendrer une conséquence, aucun d'entre eux n'a d'importance. À quoi bon s'intéresser à une histoire de ce genre ?

« Tout amour, toute amitié sincère est une histoire de transformation inattendue. Si nous sommes la même personne avant et après avoir aimé, cela signifie que nous n'avons pas suffisamment aimé. »

Elif Shafak – *Soufi mon amour*

On pourra opposer à cette affirmation de nombreux exemples de films, de pièces ou de romans où les personnages semblent incapables d'agir et d'évoluer, comme dans *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. J'aborderai ces cas particuliers à plusieurs reprises dans ce qui suit, mais l'arbre ne doit pas cacher la forêt : explorons, si vous le voulez bien, l'hypothèse que le principe de la transformation est indispensable à l'histoire.

Admettons que la tonalité positive ou négative du dénouement détermine le sens général de l'histoire en proposant une forme de morale à ce qui s'est produit. C'est bien alors la transformation finale des personnages ou des choses qui permettra au spectateur/lecteur d'établir une conclusion, un jugement sur la valeur des actes et des décisions qui composent le récit. Et c'est précisément ce jugement qui lui donnera un sens.

Pour que cette idée puisse s'appliquer à toutes les histoires, il faut seulement accepter que cette transformation finale n'est qu'un principe général, toujours présent, mais pas toujours visible. Car si ce principe est aussi essentiel et universel que je le prétends, il est bien normal que les auteurs aient pris un malin plaisir à jouer avec lui, à l'aborder frontalement, dans certains cas, à le dissimuler dans d'autres, et à tenter de le contourner par tous les moyens, pour voir si cela était possible.

La transformation finale peut être désirée ou contrainte. Elle peut être contraire aux attentes, ne pas se réaliser entièrement, voire pas du tout, être refusée, évitée ou niée, s'appliquer à quelques personnes ou à une société entière ou à des objets, mais, selon moi, son principe doit toujours guider le récit de bout en bout pour qu'il forme une histoire. Encore une fois, l'histoire est un chemin qui mène d'un état initial à un autre état, et c'est la conséquence de cette évolution qui lui donne un sens. Le dramaturge et réalisateur américain David Mamet<sup>20</sup> (parmi d'autres) complète cette idée en affirmant que chaque scène doit être considérée comme une petite histoire en soi, avec un début, un milieu et une fin, et que chaque dialogue et chaque action doivent amener des transformations pour avoir un impact sur l'ensemble de l'œuvre, sans quoi, ils méritent d'être supprimés.

Dans le roman *Le Guépard*, de Lampedusa, le personnage du prince Fabrizio résiste pourtant au changement. Il demeure prisonnier des traditions et de son statut social, alors que les circonstances évoluent autour de lui et que sa famille est confrontée à des défis importants. Dans *La Chute*, d'Albert Camus, le personnage de Clamence refuse obstinément de s'améliorer, tout en reconnaissant les erreurs qu'il commet. Peut-on dire, pour autant, que le principe de la transformation n'est pas présent dans ces histoires ? N'est-ce pas plutôt leur sujet principal, une façon de l'explorer en creux, en montrant les conséquences du refus ou de l'incapacité à se transformer ?

Beaucoup d'autres histoires font le choix clair et radical de prendre la transformation comme sujet. C'est le cas, par exemple de *Le portrait*, de Dorian Gray dans lequel Dorian fait le vœu que son portrait vieillisse à sa place. À la toute fin, lorsqu'il poignarde la peinture, sa vieillesse et les marques de sa vie tourmentée réapparaissent sur son propre corps, ce qui constitue la transformation finale de l'histoire. Dans *La Métamorphose* de Kafka, lorsque Gregor Samsa, transformé en insecte finit par se laisser mourir (sa transformation finale), le lecteur prend conscience que l'histoire ne

---

20 Les idées de Mamet sont exposées dans son ouvrage *Où placer la caméra ?*

traitait pas de lui, mais de la transformation qui affecte sa famille. Dans *Le jour sans fin*, de Harold Ramis, Phil Connors se retrouve prisonnier d'une journée qui se répète à l'infini, et ne s'en libère que lorsqu'il réalise que c'est lui-même qui doit se transformer pour mettre fin à ce cycle. Dans *La Belle et la Bête*<sup>21</sup>, l'amour inspire une lente transformation morale au personnage de la Bête avant qu'il ne se transforme physiquement en charmant jeune homme (transformation finale). Dans *Tootsy*, le personnage se fait passer pour une femme afin de trouver un emploi. Sa transformation finale réside dans la révélation de sa supercherie où il fait preuve de l'honnêteté qui lui manquait jusque-là. En renonçant à sa transformation physique, il accomplit sa transformation morale. *Pinocchio* est une marionnette qui rêve de devenir un petit garçon, ce qu'il n'arrivera qu'à la fin de l'histoire, lorsqu'il aura enfin compris et accepté ce que cette transformation implique. Etc.

## La mort comme transformation finale

Dans la tragédie classique ou néo-classique, le parcours du héros s'achève fréquemment par sa mort qu'il peut être tentant de considérer comme la transformation finale. Et elle l'est, sans doute, dans de nombreux cas. Mais je me méfie des apparences.

« Mourir.  
Cette innombrable  
transformation de soi. »

Jean Ethier-Blais  
- *Mater Europa*

Dans ce type d'œuvre, l'objectif d'une fin catastrophique est souvent clair pour le spectateur dès le début du récit. Et parfois même avant, quand le titre annonce la couleur, comme dans *La mort d'un roi*, de William Shakespeare. Dans ce cas, où est le suspense? Comment l'auteur parvient-il à instaurer une tension dramatique?

Je reviendrai plus loin sur la notion d'« enjeu » et sur l'importance qu'elle revêt dans la construction des histoires. Pour le moment, je fais remarquer que la mort du héros (ou d'un autre personnage), même lorsqu'elle a lieu, ne représente pas toujours l'enjeu

---

21 *La Belle et la Bête* est un conte français du 18<sup>e</sup> siècle qui a inspiré un dessin animé et un film de Disney.

central du récit. Elle peut n'être, en quelque sorte, qu'une anecdote parmi d'autres, l'essentiel reposant sur la façon dont le protagoniste principal, comprenant qu'il va mourir, envisage cette perspective.

Peut-on rester digne dans une telle situation ? Est-il plus digne de se battre, en sachant sa cause désespérée, ou est-il plus noble d'accepter son sort et son destin, sans tenter de s'y opposer ? Dans la mesure où chacun d'entre nous devra affronter la mort un jour ou l'autre, ces questions méritent sans aucun doute qu'on leur consacre des histoires.

Lorsque l'une de ces questions (ou même une autre qui ne concerne pas la mort) représente l'enjeu principal de l'histoire, alors la transformation finale n'est pas la mort du héros. La transformation finale survient au moment précis où cet enjeu se dénoue. Il arrive que cela ne se produise pas, ce qui donne à l'histoire une « fin ouverte ». Un cas particulier sur lequel je reviendrai aussi.

« Toutes les sciences, même divines, sont de grandes enquêtes. Sauf que l'on ne cherche pas à savoir pourquoi un homme est mort, mais les sombres secrets expliquant pourquoi il est en vie. »

Gilbert Keith Chesterton  
– *The Thing*

## La nécessité d'une confrontation et d'une crise



La vie est pleine de transformations qui se produisent par hasard. Les histoires non<sup>22</sup>. Si nous gardons à l'esprit que la transformation finale donnera son sens au récit, elle ne peut pas s'accomplir par hasard, et certainement pas sans obstacles. Quel jugement

---

22 Sauf dans les romans de Kafka, *La Métamorphose* et *Le Procès*, où l'auteur s'abstient ironiquement de répondre aux questions que le lecteur ne peut pas manquer de se poser : pourquoi et comment Gregor Samsa s'est-il transformé en insecte ? De quoi accuse-t-on exactement Joseph K. ? En jouant avec les attentes du lecteur, Kafka fait de ses non-réponses des éléments de l'intrigue.

le lecteur/spectateur pourrait-il en effet porter sur une conclusion à laquelle rien ne s'est opposé? Pour que son discernement soit sollicité, des forces ou des volontés doivent s'affronter au fil du récit, fournissant ainsi des arguments qui pourront être pesés et comparés. Il s'agira alors de décider quelle faction l'a emporté, et pourquoi.

« La mémoire enregistre tout, et le tri s'effectue après coup, une fois la crise passée. »

Delphine de Vigan  
– *Rien ne s'oppose à la nuit*

Bien qu'il existe plusieurs procédés pour faire croître la tension dramatique, la plus commune consiste à augmenter l'importance des forces et des volontés qui se confrontent jusqu'à rendre l'issue de l'intrigue incertaine. C'est pourquoi le théoricien allemand Freytag place le concept de *Steigerung* au cœur de la narratologie. Ce mot est souvent traduit par « conflit » en français, alors qu'il signifie littéralement « escalade »<sup>23</sup>. L'escalade de la tension dramatique ne résulte en effet pas toujours d'un conflit. Dans le cadre d'une histoire de séduction, par exemple, il serait plus juste de parler de « jeu » ou de « résistance ». Pour une histoire décrivant le parcours d'un sportif, c'est naturellement « compétition » qu'il faudrait employer. Et pour l'histoire d'un aventurier décidant de traverser un océan en solitaire ou de gravir une montagne inaccessible, les mots « obstacle » et « épreuve » conviendront mieux.

Dans tous les cas, pour que la transformation puisse jouer le rôle qui lui est dévolu, elle doit résulter d'une confrontation<sup>24</sup> physique, morale ou psychologique qui déclenchera une crise.

---

23 La même simplification concerne les théories de Vladimir Propp qui emploie le mot russe *противостояние* (« *protivostoïanie* »), parfois traduit par « conflit », alors que ce mot correspond davantage au concept de « confrontation ».

24 Dans les pages suivantes, nous reviendrons plus en détail sur la phase de confrontation.

## La transformation doit être le résultat d'une crise

D'un certain point de vue, toutes les histoires sont des histoires à chute. Pour que la transformation finale (et le sens qu'elle véhicule) se dégage clairement des péripéties racontées auparavant, elle doit être précédée d'un climax<sup>25</sup>, c'est-à-dire

d'un point culminant dans la tension dramatique. Ce climax, par son intensité, va permettre d'isoler la cause (la confrontation) de la conséquence (la phase de transformation finale).

Le mot « crise » me semble le mieux adapté pour décrire ce moment particulier de l'histoire, à condition de l'envisager dans son sens large : une crise n'est pas nécessairement un épisode destructeur, mais peut également être à l'origine d'une victoire ou d'une naissance.

En mandarin, l'idéogramme « Wei-Ji » qui représente le concept de crise se compose du mot « Wei » signifiant « danger » et du mot « Ji » qui se traduit par « opportunité ».



Wei

Ji

C'est dans cette acception qu'il faut envisager la crise précédant la transformation : un danger et une opportunité.

Cependant, il faut bien remarquer la fâcheuse tendance de l'être humain à focaliser son attention sur les aspects négatifs des

« Il ne peut pas y avoir de crise la semaine prochaine : mon agenda est déjà plein. »

Henry Kissinger  
– Cité par Walter Isaacson dans  
*Henry Kissinger: A Biography*

---

25 Comme je l'explique plus loin, l'emploi du mot *climax* est discutable lorsqu'il s'agit de désigner le sommet de la tension dramatique. Dans ce paragraphe, je me range toutefois à cet usage commun.

événements. Ce biais cognitif porte le nom évocateur de «biais de la négativité». Il appartient à l'auteur de décider s'il souhaite le combattre à travers ce que les Anglo-saxons appellent une *feel good story*, ou bien s'en servir comme appui.

### La crise instantanée et autres possibilités

Dans certains cas, la crise croît lentement, occupe une part importante de l'histoire et s'organise en segments conçus comme des microhistoires emboîtées. Dans d'autres cas, la crise se résume à un couple de phrases tel que «Sur ce, il tomba raide mort. Nicolas se dit qu'il y avait là un message.»<sup>26</sup>

«Il paraît que la crise rend les riches plus riches et les pauvres plus pauvres. Je ne vois pas en quoi c'est une crise. Depuis que je suis petit, c'est comme ça.»

Coluche – *Le Chômeur*

Ces variations de développement résultent naturellement de la longueur totale de l'œuvre. Mais elles peuvent aussi dépendre de la façon dont l'auteur conçoit sa structure et je n'identifie aucune règle particulière à ce sujet.

La phase de confrontation occupe très souvent la plus grande part du récit. Mais là encore, excepté l'intérêt que cette phase représente du point de vue de la tension dramatique, il me semble difficile d'en tirer des conclusions. Pour peu que le schéma général de l'histoire soit respecté, tous les agencements possibles font apparemment l'affaire.

On peut imaginer de placer la transformation finale *avant* la crise (dont elle pourrait alors être la cause), ou bien entremêler les deux. L'expérimentation est une composante essentielle de l'art et je ne doute pas que certains auteurs ont tenté ces combinaisons, même si je n'ai pas d'exemple en tête.

---

26 Extrait d'un texte produit par Fabienne, à l'occasion d'un atelier d'écriture de la Maison du livre de Nouvelle-Calédonie, le 7 novembre 2016.

Le schéma général que nous sommes en train d'explorer doit être considéré pour ce qu'il est, c'est-à-dire «général». Même s'il peut être amusant (et passionnant) de chercher comment le faire plier, je pense qu'il représente un guide acceptable pour la construction et l'analyse des histoires.

## La transformation ultime est celle du lecteur

Le plus beau retour qu'un auteur puisse attendre d'un spectateur ou d'un lecteur est probablement «cette histoire a changé ma vie».

S'il ne fallait retenir qu'un objectif, ce serait donc d'apporter une révélation au public ou, du moins, de l'amener à s'interroger et à réfléchir aux événements qui jalonnent le récit, et d'en ressortir plus ou moins différent, plus ou moins transformé.

La transformation subie par le personnage principal ou par la société imaginaire dans laquelle il évolue n'a peut-être finalement pour fonction que de *contaminer* l'esprit du public.

Comme elle résulte souvent d'un processus de transformation de l'auteur lui-même qui, en écrivant, prend conscience de certaines vérités ou explore certaines formes de pensée qui lui demeuraient inconnues jusque-là, il me vient l'idée que l'histoire n'est peut-être, en fin de compte, qu'un *véhicule* qui permet à l'auteur de partager sa propre transformation avec le public. Nul doute, en tout cas, que si l'opération réussit, l'histoire aura du sens!

«Notre objectif est d'opérer un changement chez nos lecteurs en imprimant nos histoires dans leur mémoire.»

Orson Scott Card  
– *Personnages et point de vue*



# L'exposition

Il ne manque que l'exposition pour compléter mon schéma général :



Son rôle consiste à présenter (exposer) les personnages, et à mettre en place une situation de départ qui soit en mesure de déclencher une confrontation. Cette partie du récit n'est pas toujours construite comme une phase indépendante. Elle est fréquemment découpée pour être entremêlée à la phase de confrontation elle-même.

Lorsqu'elle est placée en début d'histoire, le principal danger de l'exposition, si elle se prolonge, est de provoquer l'ennui en raison de l'absence de tension dramatique qui la caractérise. Car si les lecteurs des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles acceptaient apparemment le principe d'un premier chapitre composé d'interminables descriptions, ceux de notre époque, tout comme les spectateurs, se montrent plus exigeants.

Les auteurs ont exploré un grand nombre d'options pour faire face à cet écueil :

- L'exposition progressive : La phase d'exposition est entremêlée à la phase de confrontation. C'est un procédé auquel recourt la majorité des thrillers et des films d'action qui s'ouvrent le plus souvent en pleine confrontation et, si possible, sur une situation de danger. La nature des personnages et la cause du danger sont dévoilées au fur et à mesure de l'avancée de l'action. Ainsi, la tension dramatique est présente dès le début de l'histoire, garantissant l'intérêt du lecteur/spectateur pour ce qui va suivre. Kafka construit une exposition progressive dans *La Métamorphose* et *Le procès*, tout comme Camus, dans *L'Étranger*, ou Homère dans *L'Odyssée*.

« Si la chose est possible, faites en sorte d'introduire vos personnages, vos situations ou vos théories pendant que l'action avance. Cela permet de préserver la tension dramatique. »

Mickael Moorcock  
– *Wizardry & Wild Romance:  
A Study of Epic Fantasy*

- L'apparence trompeuse : L'exposition de départ met en scène une famille ordinaire dans une petite ville ordinaire. Le tableau est si propre, si douillet et si banal que le spectateur/lecteur ne tarde pas à se dire que tout cela est trop beau pour durer et qu'une catastrophe va inévitablement survenir d'un instant à l'autre. Pour l'affermir dans cette idée, le procédé le plus fréquemment employé consiste à instiller des éléments étranges dans le tableau, jusqu'à ce qu'une impression de fausseté finisse par s'en dégager. La tension dramatique s'installe ainsi dès l'exposition. Au cinéma, on peut se servir de la bande-son (bruits ou musique inattendus) ou faire des choix de plans en décalage avec le sujet (caméra à l'envers, par exemple). La littérature recourt à des évocations fantastiques ou simplement étonnantes pour obtenir le même résultat<sup>27</sup>. Ce procédé est délicat à mettre en œuvre, mais il offre l'avantage de permettre une exposition complète avant la phase de confrontation qui pourra dès lors se concentrer sur sa propre fonction. Il est notamment employé au cinéma dans *Get Out*, de Jordan Peele, ou dans tous les films de David Lynch. En littérature, on peut citer, par exemple, *La fille du train*, de Paula Hawkins et *Les apparences (Gone Girl)*, de Gillian Flynn.
- Une construction non chronologique : Les *flash-back* (analepse) et *flash-forward* (prolepse) sont des procédés très employés pour éviter une phase d'exposition fastidieuse. Un *flash-forward* placé en début d'histoire permet d'en montrer un passage qui se déroulera plus tard (un meurtre, par exemple), et qui fournira certains indices tout en permettant d'instaurer une tension dramatique immédiate. Un *flash-back* permet d'interrompre une phase d'action pour dévoiler des éléments issus du passé, ce qui allège d'autant la phase d'exposition initiale.
- L'originalité : Certains des univers imaginés comme cadre de

« Sur l'apparence  
est bien fou  
qui se fonde. »  
Proverbe populaire

---

27 Dans *La fille du train*, de Paula Hawkins, l'héroïne observe, lors de chacun de ses voyages en train, un couple qui la fascine par son apparente perfection. Lorsqu'elle surprend la femme du couple embrassant un autre homme que son mari, elle est prise de soupçons.

l'histoire sont si inventifs que leur exposition est une expérience passionnante pour le lecteur ou le spectateur. Parmi de nombreuses œuvres ayant réussi cet exploit, on peut citer par exemple *Bilbo le hobbit*, de R. R. Tolkien, *2001 l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick, ou *Novecento : Pianiste*, d'Alessandro Baricco.

- Le cliché : En mettant en scène des stéréotypes que le destinataire de l'histoire reconnaîtra immédiatement, on s'évite de les décrire dans le détail et l'on abrège l'exposition. Ce moyen peut être intéressant lorsqu'il est appliqué à des situations ou des personnages secondaires. Mais il compromet naturellement l'originalité qui caractérise les meilleures histoires. Il ne doit donc être employé qu'en connaissance de cause.
- L'esthétique et l'humour : En littérature comme au cinéma, une esthétique particulièrement léchée ou une bonne dose d'humour peuvent rendre la phase d'exposition agréable et digeste. Marcel Pagnol utilise toujours le pittoresque et l'humour dans la présentation du contexte, par exemple.
- Le prologue : La tradition veut que chaque long métrage consacré à James Bond commence par une séquence d'action intense qui n'a, bien souvent, que très peu de rapports avec le reste de l'histoire, mais qui permet de captiver immédiatement l'attention du spectateur. Tout en précédant la véritable scène d'exposition, le prologue peut ainsi placer des enjeux dès le début de l'histoire, afin d'instaurer une tension dramatique.

« Le passé est un prologue. »

William Shakespeare  
- *La Tempête*

Cette liste de procédés ne se veut pas exhaustive. Elle montre simplement qu'il est possible d'éviter l'ennui qui menace la phase d'exposition en faisant preuve d'imagination.

Dans son ouvrage *S/Z*, Roland Barthes nous fait remarquer que le début de toute histoire représente une sorte de contrat implicite avec le public en établissant une « promesse narrative », une attente créée par l'auteur à travers laquelle il annonce ses intentions. Quand les séquences introductives des *James Bond* nous promettent de l'action, celles de *Bilbo le Hobbit* ou de *Harry Potter* nous font miroiter un fantastique particulièrement inventif. À l'heure

des *teasers* et des présentations sur les plateformes numériques qui emploient fréquemment le début d'une histoire pour accrocher le public, ce principe de « promesse » doit certainement être pris en considération plus que jamais.

La qualité de ce que l'on appelle l'*incipit* en littérature, les toutes premières lignes qui sont données à lire, est désormais un facteur clé du succès de l'ouvrage, tout comme les premières images d'un film pèsent beaucoup dans sa carrière. C'est sans doute la raison pour laquelle les génériques qui encombraient autrefois les dix premières minutes des longs métrages sont aujourd'hui abrégés ou carrément reportés dans le cœur ou à la fin de l'œuvre.

## La nécessité des enjeux

La phase de confrontation, qui représente souvent la plus grande partie de l'œuvre, est traditionnellement celle qui voit croître la tension dramatique. À travers différentes péripéties, elle pose des enjeux qui seront résolus en cours de route pour certains et qui conduiront à la crise finale pour le plus important d'entre eux. La mise en place de ces enjeux est donc l'une des compétences essentielles que l'auteur devra maîtriser. Dans ce qui suit, je vais tenter d'analyser cette mécanique dans le détail, pour en examiner les principes.

« L'enjeu est le cœur de l'histoire. C'est ce qui la fait battre. »

Julia Cameron  
– *The Artist's Way*

Car si l'Essai, en tant que forme littéraire ou cinématographique (reportages et documentaires, par exemple), se cantonne à peu près au monde des idées, il me semble qu'une fonction majeure de l'Histoire consiste à exposer (ou à explorer) les conséquences émotionnelles (joie, tristesse, ennui, honte, frustration, etc.) du récit. Sans enjeux (ce que les péripéties font perdre ou gagner), il n'y a pas de conséquences émotionnelles.

Ce fichier est un extrait du livre

# **Construire une histoire : Pour le cinéma, la littérature, le théâtre et le storytelling**

Luc Deborde

Pour consulter l'ouvrage complet, rendez-vous sur :

<http://www.editions-humanis.com/979-10-219-0463-7.php>