

---

## Du récit comme objet au récit comme projet : vers une ingénierie narratologique ?

Raphaël Baroni

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/15877>

DOI : 10.4000/1365m

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

Ce document vous est fourni par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

### Référence électronique

Raphaël Baroni, « Du récit comme objet au récit comme projet : vers une ingénierie narratologique ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 46 | 2025, mis en ligne le 22 janvier 2025, consulté le 27 janvier 2025.

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/15877> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1365m>

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 janvier 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Du récit comme objet au récit comme projet : vers une ingénierie narratologique ?

Raphaël Baroni

---

## Une occasion manquée et une révélation

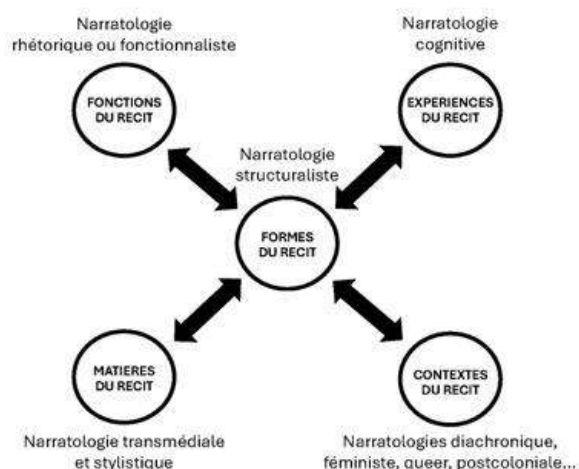
- 1 Pour expliciter l'arrière-plan de la réflexion développée dans cet article, je commencerai par une anecdote personnelle, qui me semble assez significative, ou du moins qui m'a aidé à ouvrir les yeux sur un angle mort de la narratologie. En 2017, une boîte de *consulting* française orientée sur l'activité de *script doctor* m'a contacté dans l'objectif d'organiser des formations continues pour des scénaristes. Il s'agissait d'enseigner quelques principes supposés définir un récit « bien portant », c'est-à-dire un objet narratif capable de susciter l'intérêt du public. J'avais d'abord été surpris de découvrir qu'un modèle théorique conçu à l'origine pour la recherche et l'enseignement pouvait être considéré comme exploitable dans d'autres domaines d'activité. Par ailleurs, connaissant mal les pratiques professionnelles des scénaristes, je n'avais aucune idée préconçue quant à la manière de les aider.
- 2 Comment aborder un récit sous l'angle d'un objet à concevoir plutôt que sous celui d'un objet à décrire ? J'avais bien rédigé quelques nouvelles, mais si j'en avais tiré des enseignements, c'était que : *primo*, je suis incapable de donner naissance à une œuvre littéraire commercialement viable ; *secundo*, mes connaissances en narratologie ne m'ont été d'aucune utilité ; *tertio*, au fond, quand on écrit, l'intrigue, ce n'est pas très important. Pour dire la vérité, même si cela semble étrange, je n'avais jamais envisagé l'existence de rapports directs entre l'activité d'écriture et la théorisation du récit, comme si ces deux domaines étaient totalement étrangers l'un à l'autre. De manière très conventionnelle, il me semblait que pour écrire correctement, il fallait surtout avoir de bonnes idées et avoir lu pas mal de récits, de sorte qu'il devenait possible de

mouler ses mots dans des formes en se fondant sur son intuition, laquelle n'est pas autre chose qu'un automatisme basé sur un savoir expérientiel.

- 3 En résumé, sur la base de mon vécu, l'activité d'écriture me semblait déterminée par trois principes : 1) avoir une idée générale, une sorte de thématique sous-jacente conférant un sens global aux actions racontées<sup>1</sup> ; 2) progresser vers le dénouement en tâtonnant, en trouvant des idées en chemin ; 3) être capable de résoudre localement des problèmes stylistiques liés à la structure de la phrase, au registre langagier, aux problèmes d'anaphores, aux tropes, etc. Et si l'on souhaite intriguer son lecteur ou sa lectrice, renforcer le désir d'un dénouement, on trouvera toujours quelques procédés qui dépendent autant des conventions du genre que de trouvailles personnelles bricolées au fil de l'écriture. Il me semblait enfin que la rédaction d'une fiction littéraire n'avait pas grand-chose à voir avec l'écriture scénaristique, et donc je n'étais pas du tout convaincu que ces quelques suggestions auraient pu avoir une quelconque utilité pour la formation que je devais donner.
- 4 Devant le constat de la maigreur de mes moyens, la proposition de former des scénaristes fut logiquement retirée, et j'en arrivai à la conclusion qu'il y avait peut-être quelques bonnes raisons au fait que les ateliers d'écriture étaient donnés par des professionnels de la branche et non par des narratologues. Mais quelles sont au juste ces raisons ? Pourquoi la science du récit semble-t-elle aussi impuissante dans un tel contexte ? Existe-t-il des principes généraux pour guider la production de récits qui transcendent les formes médiatiques ? Est-il possible de tisser quelques liens entre la description des structures narratives et la prescription de leur structuration ? *La Poétique* d'Aristote ne montre-t-elle pas qu'une telle voie est praticable ?

## Les narratologies descriptives modernes et contemporaines

- 5 Que peut-on conclure de cette anecdote dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre narratologie et production de récit ? Premièrement, que les théories du récit modernes et contemporaines se fondent généralement sur une approche descriptive d'objets déjà constitués, que ce soit pour dégager des structures propres à tous les récits, pour explorer la matérialisation de ces structures dans différentes substances (verbales ou médiatiques), pour envisager leurs fonctions discursives et leurs rapports à différents contextes socio-historiques, ou encore pour retracer les expériences esthétiques qui en découlent et les compétences cognitives sur lesquelles elles reposent. Par cet inventaire, je pense avoir cartographié les principaux courants des théories du récit modernes et contemporaines : on y retrouve les approches structuralistes ou formalistes, rhétoriques ou fonctionnalistes, cognitives, transmédiales ou stylistiques, diachroniques, féministes, queer ou postcoloniales. Pour saisir en un coup d'œil ce panorama, on peut figurer les différents courants narratologiques dans un schéma, qui place l'étude des formes narratives au cœur du champ de recherche, puisque c'est toujours en lien avec ces structures fondamentales de la narrativité que les différentes branches actuelles s'articulent et dialoguent entre elles :



© R. Baroni 2024

- 6 Les approches structuralistes ayant historiquement contribué à l'autonomisation de ce domaine de recherche dans les années 1960, David Herman (1997) a proposé d'utiliser le terme « postclassique » pour désigner les épistémologies alternatives, qui complètent plus qu'elles ne contestent le cœur de la narratologie dite « classique ». Meir Sternberg (2011), parmi d'autres, a critiqué cette étiquette en rappelant que des paradigmes concurrents, notamment les approches qualifiées de « fonctionnalistes » ou « rhétoriques », existaient avant et même pendant la période dominée par les modèles structuralistes. Plutôt que d'opposer narratologies *classique* et *postclassique*, il semble donc plus approprié d'évoquer des théories modernes et contemporaines, cette dernière étiquette renvoyant à l'essor plus récent des approches cognitives, transmédiatiques et contextualistes, qui sont venues compléter les approches antérieures, majoritairement rhétoriques et structuralistes. Toutes ces approches se distinguent par ailleurs des théorisations antérieures du récit, qui s'ancraient dans le champ de la poétique, de la rhétorique classique, de l'esthétique et, plus généralement, de la philosophie. En dépit de la grande diversité des courants qui se sont développés au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècles, on peut en effet relever l'existence d'un point commun à toutes ces approches : contrairement à Aristote, à l'abbé Batteux ou à Lessing, aucun narratologue moderne ou contemporain ne prétend expliquer comment il *faudrait* produire des récits<sup>2</sup>. Tout au plus trouve-t-on, ici et là, quelques injonctions concernant les usages des artefacts narratifs, qui trahissent une attitude plus ou moins narratophile ou narratophobe en fonction des contextes de circulation des objets. D'un côté, on met en garde contre la « séduction » (Brooks 2022) ou les « dangers » (Mäkelä et al. 2021) des récits instrumentalisés à des fins commerciales ou politiques ; de l'autre, on encourage la lecture des formes littéraires et la production de contre-récits par les citoyens, car cela conduirait au développement de la sensibilité morale (Laugier 2006), à un élargissement de la sphère d'expérience (Kukkonen ; Caracciolo 2014) ou à une forme d'*empowerment* (Citton 2010).

- 7 En résumé, dans tous ces travaux, les récits sont abordés comme des *objets* ou des *expériences de réception* et non des *projets* ou des *processus de création*. Alors que de nouveaux sous-domaines ne cessent d'apparaître dans le champ de la théorie du récit – de la narratologie naturelle ou diachronique (Fludernik 1996) à l'éconarratologie (James & Morel 2020) – aucune approche ne semble se préoccuper de la genèse des récits, c'est-à-dire des processus conduisant à la production des artefacts narratifs. Quand Genette envisage la *narration* comme « l'acte narratif producteur » (1972 : 72), cet acte ne peut renvoyer qu'à la « situation réelle ou fictive » décrite par le « discours du récit », et non au processus aboutissant à la construction effective de ce discours.
- 8 Même les approches rhétoriques, bien que centrées sur des phénomènes qui intéressent a priori les producteurs de récits, n'apportent pas d'éclairages décisifs sur le processus de construction des formes narratives. Certes, on trouve des analyses portant sur les intérêts narratifs, la construction des personnages, la tension et ses divers types de manifestation (suspense, curiosité, surprise), mais aucune de ces approches, que l'on peut qualifier de néo-aristotéliennes, ne s'est hasardée à préconiser l'usage de telle ou telle technique pour accomplir telle ou telle visée<sup>3</sup>. D'ailleurs, quand il s'agit d'envisager les liens entre une forme et un effet, la prudence est de mise : ainsi que l'exprime Meir Sternberg avec son fameux principe de Protée, « n'importe quel effet peut être produit par un nombre infini de formes, et n'importe quelle forme peut produire un nombre infini d'effets » (2011 : 40). Avec un tel slogan, on ne risque pas de calmer les inquiétudes existentielles d'un scénariste en quête de guide spirituel.
- 9 Dans la perspective de Sternberg (1992), comme dans celle de Phelan (1989) et des autres narratologues fonctionnalistes, la théorisation est ancrée dans des objets déjà constitués : il s'agit de décrire comment telle ou telle œuvre a produit tel ou tel effet dans telle ou telle circonstance. Il s'agit également de rattacher ces dispositifs à des instances plus générales : la progression, l'intérêt, l'instabilité, la tension, l'exposition, le suspense, la curiosité, la surprise, etc. L'approche dite « rhétorique » se limite ainsi à envisager l'*objet-récit* en le remplaçant au cœur d'une situation communicationnelle : on part de l'artefact narratif pour reconstruire le projet d'un auteur implicite ainsi que les effets visés par son dispositif, que l'on qualifie à partir d'intérêts narratifs constitués en universaux de la narrativité. L'étude du travail effectivement accompli par un auteur pour *construire* son récit – que l'on pourrait fonder sur des témoignages d'écrivains, de dramaturges ou de scénaristes, ou sur les traces laissées par le processus d'écriture (plans, manuscrits, notes d'intention, etc.) – reste ainsi complètement hors-champ de ces approches dites « rhétoriques », et a fortiori, l'étude des règles qui pourraient en être inférées pour guider le processus de création des futurs auteurs est également absente. On est donc très loin de la rhétorique classique, qui proposait des modèles pour guider la création des discours, et l'on est tout aussi éloigné de la poétique aristotélienne, qui expliquait aux dramaturges comment organiser leurs tragédies pour accomplir tel ou tel effet sur le public.

## Les raisons d'un désintérêt

- 10 Cette absence d'intérêt des narratologues pour l'étude des processus aboutissant à la création d'un récit s'explique probablement par différents facteurs, qui ne sont pas seulement d'ordre épistémologique et critique, mais aussi et surtout sociologique. D'un

point de vue professionnel, les narratologues sont généralement employés dans des départements de Lettres. Un professeur en littérature anglaise, allemande ou française, en raison de son ancrage institutionnel, verra généralement le *storytelling* politique ou commercial avec une certaine suspicion... voire avec un mépris certain. Il n'est pas dans ses attributions d'expliquer comment raconter une bonne histoire ou comment séduire un auditoire. Son rôle est de rendre compte du fonctionnement d'œuvres qui se rattachent souvent au canon littéraire, et qui se situent par conséquent le plus souvent dans une opposition aux logiques mercantiles des industries culturelles. Si l'on peut rendre compte des procédés mobilisés par tel ou tel « grand écrivain », c'est pour célébrer l'originalité d'une œuvre qui aura toujours un temps d'avance sur les produits des tâcherons qui appliquent à la lettre les recettes du bien-écrire<sup>4</sup>. Le rôle politique de l'enseignant se limite alors, ce qui n'est déjà pas si mal, à développer le sens critique de ses élèves ou de ses étudiants, et d'élever leur goût esthétique pour valoriser la plus grande diversité possible de formes narratives. Quant aux récits qui fascinent les foules, la posture la plus facile à endosser consiste à s'inscrire dans la tradition platonicienne : il s'agit de dénoncer la toxicité de ces objets formatés qui contaminent les masses.

- 11 Cette interprétation est séduisante mais elle n'explique pas tout. D'abord, beaucoup de narratologues ne se reconnaîtront pas dans ce portrait et force est de constater que la théorie du récit n'est plus nécessairement liée aux objets littéraires. Outre l'intérêt grandissant porté aux cultures populaires, l'élargissement transmédiatique de la narratologie rend cette logique de la distinction beaucoup plus difficile à tenir. Quand on s'intéresse au cinéma, aux séries télévisées, aux jeux vidéo ou à la bande dessinée, il serait incongru de ne valoriser que des œuvres ou des auteurs qui se situeraient en dehors des normes imposées par les industries culturelles, car on n'aurait plus grand-chose à se mettre sous la dent. Alfred Hitchcock, Vince Gilligan, Hideo Kojima ou Hergé ont créé des œuvres populaires et commercialement viables dans des contextes marqués par de fortes contraintes de production, tout en se montrant par ailleurs créatifs et originaux.
- 12 Par ailleurs, dans les études littéraires et cinématographiques, de plus en plus de chercheurs s'intéressent aux processus de création des œuvres. La critique génétique apparaît ainsi comme un domaine de recherche en plein essor, qui bénéficie d'un accès facilité aux archives par le biais de leur numérisation<sup>5</sup>. Or, ce que montrent certaines de ces études, c'est que l'autonomie créative des écrivains n'est que très relative et qu'elle entre en tension avec de nombreux paramètres internes et externes, ce qui contribue souvent à corriger une image idéalisée de l'auctorialité<sup>6</sup>. La narratologie étant toujours prompte à se réappropriier les évolutions observables dans d'autres domaines de la recherche, il est relativement surprenant de ne pas avoir encore vu émerger une narratologie génétique, autrement dit une théorie du récit résolument orientée sur la genèse des artefacts narratifs.
- 13 On m'objectera qu'analyser le processus de création des œuvres ne revient pas à préconiser telle ou telle manière d'atteindre ses objectifs quand on s'engage dans un projet narratif. Cependant, je rappelle qu'avant de tomber en disgrâce, l'ancienne rhétorique constituait l'un des piliers de la formation académique et l'on retrouve encore des modèles prescriptifs dans plusieurs disciplines universitaires, notamment en droit, en marketing, ou dans le domaine de l'information et de la communication. Les approches narratives en pédagogie ou en médecine sont fondées sur une injonction à produire des récits de soi pour reconfigurer ses expériences traumatiques ou son

identité. J'ajoute qu'au niveau de l'école obligatoire, l'activité de production narrative reste centrale dans l'enseignement du français, où il n'est pas rare d'étudier des œuvres littéraires pour se familiariser avec leur fonctionnement avant de passer à une activité de rédaction du même « genre » de récit (De Pietro & Schneuwly 2003).

- 14 La « boîte à outils » narratologique (Dawson 2017) pourrait donc être utilisée à d'autres fins que l'analyse ou l'interprétation, par exemple pour apprendre à structurer différents types de textes ou de discours narratifs dans différents contextes académiques, scolaires ou professionnels. Mais avant poser les bases de ce que l'on pourrait qualifier d'*ingénierie narratologique*, qui passerait par l'étude des processus de création narrative dans le but de recréer de nouveaux concepts ou de nouvelles typologies<sup>7</sup>, il pourrait être intéressant de commencer par se pencher sur les ressources existantes même si elles appartiennent à d'autres domaines d'activité, je pense en particulier aux manuels créés par des professionnels pour des professionnels, qui abondent dans les rayonnages des librairies.

## La prescription du côté des manuels d'écriture

- 15 La première chose qui frappe quand on se penche sur les manuels d'écriture scénaristique, c'est l'absence surprenante de références théoriques, l'étaillage des prescriptions reposant essentiellement sur la citation de récits exemplaires. Qu'il s'agisse de John Truby (2007), de Ken Dancyger et Jeff Rush (2007), de Sylvain Rigollot (1999) ou d'Yves Lavandier (2019), les méthodologies du scénario n'empruntent leurs outils pratiquement qu'à Aristote ou, plus marginalement, aux conceptions de l'intrigue de R. S. Crane (1952) et de Northrop Frye (1958). Certes, la première édition du livre de Truby date de 1952, et une réédition ultérieure inclut une courte citation tirée de l'essai de Peter Brooks *Reading for the Plot* (Brooks 1989, cité par Truby 2007 : 259), mais il faut reconnaître que, d'une manière générale, les liens avec les théories du récit apparaissent extrêmement ténus. Cette absence est d'autant frappante dans des ouvrages rédigés après l'âge d'or de la narratologie structurale : dans un manuel dont la première édition date de 1991 et comptant plus de 400 pages, Dancyger et Rush citent à quatre reprises David Bordwell (1985), mais il s'agit de la seule référence théorique en dehors d'Aristote et de Frye. Quant à Yves Lavandier, en dehors des philosophes grecs (Socrate, Platon et Aristote), il ne mentionne qu'une fois la morphologie du conte de Vladimir Propp dans un livre de plus de 700 pages. Pour sa part, Sylvain Rigollot<sup>8</sup> introduit dans sa méthodologie du scénario publiée en 1999 un « outil conceptuel » appelé la « pyramide dramatique », sans que cette dernière ne soit associée aux modèles rhétoriques de « l'intérêt narratif » (Sternberg 1974), de la « progression narrative » (Phelan 1989) ou de la mise en intrigue orientée par le « désir du dénouement » (Brooks 1989).
- 16 La Pyramide Dramatique<sup>9</sup> est un outil conceptuel pratique qui permet principalement de visualiser et de mesurer l'intensité dramatique d'un film. Dans une histoire, quelle qu'elle soit, l'intensité dramatique est variable : elle augmente par paliers, redescend, remonte, etc. (Rigollot 1999 : 47)
- 17 Si l'on s'appuie sur la distinction entre ce que Genette (2007 : 298) désigne comme une narratologie « thématique » – largement dérivée des travaux de Propp (1970), de Greimas (1966), de Bremond (1972) et de quelques autres précurseurs parmi lesquels on pourrait ranger Aristote – et une narratologie « modale », dont Genette (1972) reste le

représentant le plus illustre, on constate que les manuels temporalisent des aspects du récit qui, dans une approche descriptive, se superposent. L'approche thématique, liée à l'écriture scénaristique, précède l'approche modale, que l'on associe plutôt à la réalisation, alors que dans la description narratologique, il s'agit plutôt de différents niveaux d'analyse.

- 18 Cette chronologisation des couches qui contribuent à la formation d'un récit n'est évidemment pas sans rapport avec l'un des rares principes de la rhétorique classique à avoir survécu jusqu'à nos jours, à savoir la distinction entre les phases de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Toutefois, dans le cas qui nous occupe, ces différentes phases reflètent surtout les contraintes inhérentes aux productions cinématographiques, télévisuelles ou vidéoludiques. En effet, la création de ces œuvres résulte d'une action collective fondée sur une forte segmentation de la chaîne de production impliquant différents corps de métiers. La tâche de l'écriture du scénario n'est donc qu'une étape parmi d'autres, qui précède<sup>10</sup> la création du *storyboard*, la mise en scène, la prise de vue, la performance des acteurs et le montage. C'est la raison pour laquelle l'accent est mis sur l'*inventio*, sur la forme de l'action et la construction des personnages, alors que tout ce qui relève du « discours » cinématographique – pour reprendre le terme de Chatman (1978), lui-même repris à Genette (1972) – est simplement hors de propos. Ce n'est pas le scénariste qui décide du placement de la caméra, des effets sonores, du rythme du montage, etc. On comprend dès lors pourquoi la narratologie modale est si peu convoquée dans les manuels scénaristiques, puisque la segmentation de la chaîne de production restreint le champ de la théorie utile aux seules approches thématiques.
- 19 Cette affirmation devrait cependant être nuancée, dans la mesure où les ouvrages de Truby ou de Lavandier suggèrent un champ d'application au-delà du périmètre des productions cinématographiques ou audio-visuelles. La quatrième de couverture de la réédition de l'ouvrage de Lavandier (2019) explique que ce livre « s'adresse en priorité aux dramaturges et aux scénaristes (débutants comme professionnels), mais il intéressera tous les partenaires des arts du récit, acteurs, producteurs, metteurs en scène, dessinateurs, et même les spectateurs curieux de mieux comprendre le théâtre, le cinéma ou la bande dessinée, et les rapports que ces arts entretiennent avec la vie ». Dans l'introduction de son ouvrage, Truby explique quant à lui qu'il s'adresse prioritairement à la catégorie professionnelle du « scénariste » (2007 : 4), mais il évoque aussi un large panel de professions susceptibles de s'intéresser à son modèle : « Je vais vous présenter une poétique pratique pour les conteurs [*storytellers*] qui fonctionne que vous écriviez un scénario, un roman, une pièce de théâtre, un téléfilm ou une nouvelle<sup>11</sup> » (2007 : 5).
- 20 L'inclusion du théâtre et de la bande dessinée dans le champ d'application potentielle de ces ouvrages est particulièrement intéressante, dans la mesure où la prise en compte des spécificités de ces médias pourrait nous aider à problématiser cette séparation rigoureuse entre les phases de *scénarisation* et de *mise en scène* ou *en images*. L'évolution de la bande dessinée, entrée depuis une cinquantaine d'années dans un processus d'« artification » (Heinich 2017), a conduit à l'émergence du « roman graphique », qui est supposé marquer une certaine rupture dans le mode de production industrielle incarné par le standard de l'album franco-belge, des *comics* américains ou des mangas. Par-delà ses caractéristiques matérielles, cette nouvelle forme éditoriale valorise l'autonomie créative d'un auteur « complet » (Baetens 2009 : §9), ce qui induit des transformations dans le processus de création. Des auteurs de premier plan comme



Frederik Peeters ou Marjane Satrapi revendiquent ainsi des formes d'écriture faisant l'économie des phases de scénarisation et de découpage, les idées narratives pouvant naître directement des trouvailles graphiques de l'auteur, dans une progression largement placée sous le signe de l'improvisation. D'importants auteurs américains, comme Chester Brown ou Daniel Clowes, assument également le caractère fortement improvisé de leurs créations, qui se distingue de la production *mainstream* en revendiquant le principe du *do it yourself* de la culture *underground* (cf. Baroni 2018). Quant aux dramaturges, que Lavandier situe comme l'une de ses cibles, il conviendrait de rappeler que l'évolution du théâtre a complètement bouleversé non seulement la place de la narrativité dans l'écriture contemporaine, mais aussi les rapports entre le texte dramatique et sa mise en scène<sup>21</sup>. On constate donc que les procédures d'écriture scénaristique fondée sur une séparation claire entre la phase d'invention et d'écriture et la phase de mise en scène graphique ou théâtrale, restent des normes historiques qu'il s'agirait pour le moins de questionner dans la perspective d'un comparatisme intermédiaire et d'une historicisation des pratiques artistiques tenant compte de différences liées à des contextes de production plus ou moins dépendant des industries culturelles.

- 21 Si une approche narratologique orientée sur la production de récits pouvait s'avérer utile pour le développement ce que l'on pourrait alors appeler une *ingénierie narrative*, il me semble que ce pourrait être d'abord dans sa capacité à problématiser le différentiel médiatique et culturel, notamment au niveau du découpage en phases hérité de la rhétorique classique. Il s'agirait ensuite de questionner l'étanchéité supposée entre des activités spécialisées qui correspondent à ces différentes phases. C'est surtout le modèle rhétorique qui considère l'*inventio* en tant que socle autonome de la production narrative qui devrait être questionné, au moins dans sa temporalité vis-à-vis des autres phases. Dans le domaine de la narration verbale, à bien des égards, le choix d'un pronom personnel pour désigner un personnage ou celui d'un temps verbal pour raconter les événements peuvent se révéler décisifs, même si l'auteur ignore a priori ce qui en découlera au niveau de la conception de l'histoire. Par exemple, commencer son récit à la deuxième personne et au présent narratif peut être un défi stimulant, qui entraîne une série de conséquences sur les événements qui pourront être racontés avec un tel dispositif (cf. Seixas Oliveira 2024).
- 22 Ainsi que je l'ai montré à travers l'analyse génétique d'un album de bande dessinée scénarisé par Pierre Christin et mis en images par André Juillard, des conséquences similaires peuvent découler, au moment de la création du storyboard, de la mise en espace du scénario. En effet, dans ce cas précis, l'opération de la mise en page a entraîné un remaniement sensible du régime de focalisation, le dessinateur ayant décidé de créer un effet de montage alterné parce qu'il estimait intéressant de montrer l'héroïne au centre de la planche dans une scène dont elle devait normalement être absente (Baroni 2024 : 98-99). L'histoire culturelle de la bande dessinée montre d'ailleurs que les formats de publication favorisent l'émergence de certains types de récits : dans les journaux américains, le *daily strip* en noir et blanc convient mieux au récit comique orienté sur une chute, alors que l'immense page en couleur du supplément dominical accueille plus volontiers des récits d'aventures jouant sur le caractère spectaculaire de la planche. Dans les formats européens, le standard des albums franco-belges offre un écrin idéal pour les récits d'aventure, alors que les blogs ont vu émerger le genre de l'autobiographie des « petits riens » du quotidien (pour reprendre le titre d'une série de Lewis Trondheim dérivée de son blog). Les bandes

dessinées créées sur Instagram pour les écrans des smartphones, ont quant à elles ressuscité le genre du *comic strip*, dont le format compact et isométrique convient parfaitement au support. Les contraintes graphiques sont donc essentielles dans la généalogie des récits en bande dessinée et elles conditionnent largement la forme des histoires racontées<sup>13</sup>.

- 23 Dans le champ des études cinématographiques, l'analyse de séquence met en évidence le fait que la tension d'une scène dépend au moins autant de la réalisation et du montage que du scénario proprement dit, et les metteurs en scène considérés comme des « maîtres du suspense » sont souvent ceux qui exercent un contrôle sur les différentes étapes du processus de production : écriture du scénario, mais aussi création du storyboard, prise de vue et montage. Dès lors, il serait absurde de faire correspondre la pyramide dramatique aux seuls enjeux qui découlent du devenir d'un conflit ou d'une quête, comme les manuels d'écriture scénaristique le laissent parfois supposer.
- 24 Surtout, dans des types de production qui impliquent une longue phase d'écriture (pour les romans comme pour les feuilletons et les séries), la phase de planification, qui devrait correspondre à l'invention d'une intrigue ou des principaux épisodes d'une histoire complète, joue un rôle assez secondaire, aux deux sens du terme. On sait qu'Eugène Sue – comme Dostoïevski et beaucoup d'autres écrivains – improvisait beaucoup, et qu'il trouvait ses idées au fil de l'écriture. Les séries et les franchises transmédias impliquent quant à elles plutôt la création d'un monde ou d'un univers, qui ne cesse de s'enrichir au fil des extensions narratives qui s'y agrègent, et le geste initial consiste dès lors à poser les bases d'une encyclopédie des personnages et des lieux plutôt que de planifier les développements du récit, lequel reste largement ouverte à la prolifération tous azimuts et à l'improvisation<sup>14</sup>.



© R. Baroni 2024

- 25 Je pense en outre qu'une typologie des pratiques fondée sur des études de cas inviterait à accorder une place beaucoup plus grande à des aspects que l'on pourrait qualifier

d'accidents heureux ou de tâtonnements féconds, à l'instar de ce fameux coup de revolver dans le premier opus de la saga *Indiana Jones* venu abrégé une scène de combat planifiée dans le scénario. Harrison Ford aurait eu cette idée parce qu'il était fatigué et malade au moment du tournage, mais la surprise engendrée par ce développement imprévu de l'histoire a soulevé l'enthousiasme du public et contribué à faire de ce film une œuvre culte<sup>15</sup>. De tels accidents heureux sont plus nombreux dans des modes de production où les auteurs ont la liberté de les accueillir, le processus relevant davantage du bricolage, solitaire ou collectif, ou de l'artisanat qui permet de s'écarter de la standardisation des pratiques.

- 26 Une approche narratologique visant à décrire la formation des récits permettrait ainsi non seulement de repenser certains héritages de la narratologie structurale – dont Marc Escola (2010) a montré qu'elle est excessivement téléologique, car elle ne tient pas suffisamment compte des processus cumulatifs impliqués par l'écriture au long cours – mais elle aurait aussi la vertu d'élargir la focale des approches prescriptives, qui restent encore fortement influencées par la conception aristotélicienne ou rhétorique valorisant la planification et plaçant la conception des éléments thématiques en amont de toute élaboration narrative ultérieure. Une étude plus systématique de la production ferait probablement apparaître ces lieux spécifiques où le récit se forme et trouve ses solutions les plus saillantes, que ce soit en acceptant le tâtonnement dans une matière en formation, ou en se soumettant à des procédures beaucoup plus standardisées, notamment dans les productions formatées par les industries culturelles.

## Vers une ingénierie narratologique

- 27 Comme je l'ai déjà évoqué, on est en droit de reprocher à la théorie du récit de n'avoir jamais sérieusement envisagé le processus de création des récits, de sorte qu'elle n'offre finalement que peu de ressources aux apprentis-créateurs. Pour ouvrir le chantier d'une reconfiguration des modèles existants de manière à fournir une base pour une véritable ingénierie narratologique, il s'agirait probablement de placer au fondement des modèles l'étude génétique des récits dans leurs différents contextes de production et en rapport avec les caractéristiques culturelles et matérielles de leurs supports de diffusion. De telles études existent déjà et contribuent à éclairer la très grande diversité des pratiques créatives, qui incluent la genèse des œuvres sur les pôles les plus auteuristes ou industriels, mais aussi les processus d'adaptation ou les genèses post-éditoriales<sup>16</sup>. Une approche relevant plus spécifiquement de la narratologie consisterait à s'appuyer sur ces travaux en changeant d'échelle et en tentant d'établir, par généralisation, des typologies de pratiques inhérentes à différents contextes, genres ou médias. À cette échelle élargie, l'analyse perdrait en précision et tendrait à décontextualiser les pratiques, mais elle gagnerait la possibilité de décrire des normes de production assez générales susceptibles de guider les processus de création narrative dans différents sous-domaines de la culture.
- 28 L'existence de telles normes est d'ailleurs postulée par l'ouvrage de Dancyger et Rush (2007), qui propose de « briser les règles » du cinéma traditionnel pour apprendre des techniques « alternatives ». Si ce manuel et celui de Truby constituent des modèles d'écriture qui se situent dans une opposition relative, il doit bien être possible, dans une perspective génétique plus large, d'identifier d'autres modèles reflétant autant l'influence des contraintes médiatiques que celle des contextes de production. Dans ce

dernier cas, les techniques soumises aux pressions des industries culturelles s'opposeraient à des formes alternatives, associées à différents sous-champ de production observables dans chaque média. Pour la bande dessinée, ces distinctions refléteraient par exemple des procédures très planifiées et segmentées liées à un pôle que Matthieu Letourneux (2020) qualifierait de « fordiste », qui s'opposerait à des modèles assumant davantage le caractère artisanal d'un auteur complet. On verrait que dans une création ouverte aux expérimentations du dessinateur, les phases de production ont beaucoup plus de chance de se télescoper, de sorte que dessin, écriture et narration finissent par se confondre. Entre ces deux pôles, qui existent probablement à des degrés divers dans chaque média, il doit être possible de décrire un grand nombre de situations intermédiaires plus ou moins normées.

- 29 L'association entre des études génétiques d'objets singuliers, un comparatisme intermédial et une tendance à la généralisation typique des approches narratologiques déboucherait sur de nouvelles typologies reflétant ces différentes normes de production. Ces typologies, associées aux paramètres fondamentaux de la narrativité, qui envisagerait notamment l'ordre de leur engendrement, permettraient à ce courant de recherche de s'articuler avec le cœur du projet narratologique tel qu'il se définit depuis sa (re)naissance, au milieu du siècle dernier : il s'agirait bien de rendre compte d'un phénomène qui transcende les frontières génériques et médiatiques en tentant de construire une véritable « science du récit » (Todorov 1969 : 10), mais en abordant cette fois les processus de structuration plutôt que les structures achevées.
- 30 La création de telles typologies permettrait-elle de favoriser l'émergence d'une véritable ingénierie narratologique ? On peut l'espérer, dans la mesure où les normes de production reflètent autant la genèse effective d'objets réels – à partir desquels elles ont été mises au jour – que les genèses potentielles d'objets virtuels, qui pourraient être créés en se fondant sur des principes similaires. Mais pour s'engager dans cette transition, encore faudrait-il que des narratologues acceptent de s'intéresser à des *projets* plutôt qu'à des *objets*, et d'endosser occasionnellement le rôle de prescripteur, ce qui paraît, à bien des égards, incompatible avec les idéaux d'objectivité et d'impartialité qui caractérisent les théories contemporaines du récit.
- 31 Toutefois, les lignes sont peut-être amenées à bouger, car depuis quelques décennies les études narratives semblent de plus en plus engagées dans des enjeux que l'on pourrait qualifier d'éthiques ou de politiques, dans lesquels la question de la *production narrative* devient de plus en plus centrale. Il ne s'agit plus seulement de dénoncer les soubassements idéologiques de différentes manières de raconter, mais aussi de défendre la création de récits alternatifs, produits par des groupes sociaux soumis à des régimes de domination. À ce soutien apporté aux contre-récits, dont il s'agirait de favoriser la circulation en les valorisant, s'ajoute de véritables campagnes de recueil de récits, dont témoignent par exemple les travaux de l'ANRP (*Association of Narrative Research and Practice*) qui a développé un projet autour des témoignages de migrants durant la pandémie.
- 32 Déplacer la narratologie sur le terrain du *storytelling* politique implique ainsi, presque inévitablement, le passage à une forme d'interventionnisme, et la question des modèles de production se pose avec une pertinence renouvelée. Dans le cadre de l'éconarratologie, il s'agit par exemple d'envisager des formes non-humaines de narration aptes à saisir les enjeux de l'anthropocène (James 2015, James & Morel 2020). Caracciolo (2024) a montré quant à lui la difficulté de rendre compte des enjeux

environnementaux avec des formes narratives traditionnelles, en raison d'une différence d'échelle entre l'expérience individuelle et l'évolution planétaire. L'identification de ce problème, qui se situe notamment au niveau de la vitesse des récits, constitue ainsi un premier pas vers une injonction à forger de nouvelles formes narratives. Si certaines œuvres littéraires contemporaines semblent dessiner des solutions, l'ingénierie narratologique pourrait consister à étayer ces efforts pour promouvoir de nouvelles manières raconter les rapports de l'humain avec son environnement<sup>17</sup>. On peut noter au passage que le naufrage d'une série aussi ambitieuse qu'*Extrapolations*, produite par Apple TV+ en 2023, s'explique en partie par l'incapacité des producteurs à trouver une solution narrative à ce problème d'échelle temporelle, qui se trouve résumé par le titre : comment extrapoler l'effet climatique des actions des personnages sans perdre le fil de leurs histoires individuelles ?

## Conclusion

- 33 Réfléchir sur l'articulation possible entre narratologie et production de récits oblige à opérer un décentrement par rapport aux modèles traditionnels, lesquels restent centrés sur la description d'objets constitués, même quand ils s'inscrivent dans une approche dite « rhétorique ». En effet, une activité différente induit (au moins potentiellement) la mobilisation d'outils différents, ou du moins, un nouveau maniement de ces outils, de sorte qu'il devient nécessaire de problématiser l'éventuel recyclage en production de savoir-faire développés dans des activités d'interprétation ou d'analyse. Pour le dire trivialement, on peut être un expert dans l'analyse des récits tout en restant parfaitement incapable d'écrire un scénario, un roman, ou même une nouvelle ou un conte, tout simplement parce que les compétences en lecture/interprétation ne sont pas les mêmes que celles en production/écriture.
- 34 En tant qu'elle s'inscrit dans une visée clairement différenciée, entraînant la résolution de problèmes spécifiques, on peut donc supposer que la production de récits devrait s'adosser à des théories potentiellement différentes de celles qui existent actuellement. Ce différentiel ne devrait pas nous empêcher d'ouvrir une réflexion sur les éventuelles articulations entre une narratologie traditionnellement descriptive, des études génétiques habituellement fondées sur l'analyse de créations singulières inscrites dans des contextes médiatiques et historiques précisément déterminés, et des modèles prescriptifs (manuels scolaires, méthodes scénaristiques, etc.) qui restent souvent assez éloignés de la recherche académique. À cet entrecroisement, on pourrait imaginer voir naître une narratologie génétique, et peut-être même une ingénierie narratologique, qui constituerait un chaînon manquant dans les théorisations de la narrativité.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE (1980). *Poétique*, Paris, Seuil.

- BAETENS, Jan (2009). « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.974>
- BARONI, Raphaël (2007). *Les tension narrative*, Paris, Seuil.
- BARONI, Raphaël (2018). « Le chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne : une segmentation précaire », *Cahiers de narratologie*, n° 34. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.8594>
- BARONI, Raphaël (2017). *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine.  
URL : [https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB\\_91F2FABBCF53](https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_91F2FABBCF53)
- BARONI, Raphaël (2024). « Du scénario à sa mise en image : un exemple de collaboration entre deux auteurs de bande dessinée », *Genesis*, n° 59, p. 91-101.
- BARONI, Raphaël et François JOST (dir.) (2016). « Repenser le récit avec les séries », *Télévision*, n° 7. DOI : <https://doi.org/10.3917/telev.007.0009>
- BARONI, Raphaël, Gaëlle KOVALIV et Olivier STUCKY (2021). « La transition numérique de la bande dessinée. Une mutation impossible ? », *Belphegor*, n° 19 (2). DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.3948>
- BIONDA, Romain (2017). « La vérité du drame. Lire le texte dramatique », *Poétique*, n° 181, p. 67-82.
- BOILLAT, Alain (2014). *Cinéma, machine à mondes*, Genève, Georg.
- BOILLAT, Alain (2024). « Génétique « textuelle » et adaptations transmédias », *Genesis*, n° 57, p. 29-43. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.8682>
- BOILLAT, Alain et Gilles PHILIPPE (dir.) (2018). *L'adaptation : des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)*, Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BREMOND, Claude (1973). *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- BROOKS, Peter (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.
- BROOKS, Peter (2022). *Seduced by Story. The Use and Abuse of Narrative*, New York, New York Review Books.
- CARACCILO, Marco (2024). « Cosmic Summaries and Ecological Value of Slow Narrative Experiences », in *Slow Narrative Across Media*, E. Mingazova & M. Caracciolo (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 187-197.
- CARACCILO, Marco (2014). *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- CITTON, Yves (2010). *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam.
- CRANE, R. S. (1952). « The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones* », in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, R. S. Crane (dir.), Chicago, University of Chicago Press, p. 62-93.
- DANCYGER, Ken et RUSH, Jeff (2007). *Alternative Scriptwriting. Successfully Breaking the Rules*, Burlington et Oxford, Focal Press. Première édition 1991.
- DAWSON, Paul (2005). *Creative Writing and the New Humanities*, London, Routledge.

- DAWSON, Paul (2017). «Delving into the Narratological “Toolbox”: Concepts and Categories in Narrative Theory », *Style*, n° 51 (2), p. 228-246.
- DE PIETRO, Jean-François et Bernard SCHNEUWLY (2003). « Le modèle didactique du genre : un concept de l'ingénierie didactique », *Les Cahiers Théodile*, n° 3, p. 27-52.
- ESCOLA, Marc (2010). « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*.  
URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Principe\\_de\\_causalite\\_regressive#\\_ftnref21](http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive#_ftnref21)
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge.
- FREYTAG, Gustav (1969). *Die Technik des Dramas*, Darmstadt, Unveränderter Nachdruck. Première édition en 1863.
- FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figure III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (2007). *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GOUDMAND, Anaïs (2013). « Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques », *Proteus*, n° 6 p. 81-89.  
URL : <http://www.revue-proteus.com/abstracts/06-10.html>
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *La Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- HEINICH, Nathalie (2017). « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat*, n° 195, p. 5-9.
- JAMES, Erin (2015). *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- JAMES, Erin et Eric MOREL (dir.) (2020). *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, Columbus, Ohio State University Press.
- KUKKONEN, Karin (2020). *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*, New York, Oxford University Press.
- LAUGIER, Sandra (2006). *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LAVANDIER, Yves (2019). *La dramaturgie. L'art du récit*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- MÄKELÄ, Maria, Samuli BJÖRNINEN, Laura KARTTUNEN, Matias NURMINEN, Juha RAIPOLA et Tytti RANTANEN (2021). « Dangers of Narrative: A Critical Approach to Narratives of Personal Experience in Contemporary Story Economy », *Narrative*, n° 29, p. 139-159.
- MEIZOZ, Jérôme (2023). « Le sacré littéraire résiduel. Une enquête », *Contexte*, varia.  
DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.11089>
- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- RIGOLLOT, Sylvain (1999). *Méthodologie du scénario : Titanic*, Paris, Dixit.
- SEIXAS OLIVEIRA, Daniel (2024). *De Te Fabula Narratur*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne.
- STERNBERG, Meir (1974). «What Is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation», in *Theory of the Novel: New Essays*, J. Halperin (dir.), New York, Oxford University Press, p. 25-70.

STERNBERG, Meir (1992). «Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity», *Poetics Today*, n° 13 (3), p. 463-541.

STERNBERG, Meir (2011). « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n°4, p. 35-50.

TODOROV, Tzvetan (1969). *Grammaire du Décaméron*, The Hague, Paris, Mouton.

TRUBY, John (2007). *The Anatomy of Story. 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, New York, Faber and Faber. Première édition 1952.

TRUBY, John (2010). *L'Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde éditions.

## NOTES

1. Je note au passage que cette conception de l'écriture concerne particulièrement le genre de la nouvelle. Un roman peut inclure de nombreuses idées en tension, qui surgissent plus ou moins durant la phase de l'écriture.
2. Je signale tout de même l'exception que constituent les travaux de Paul Dawson (2005), lequel discute des rapports entre théorie et « creative writing ».
3. Sur cette question, et sur les rapports entre modèles structuralistes et fonctionnalistes, voir Baroni (2017 : 81-85).
4. Concernant le mythe sur lequel repose ce « sacré littéraire résiduel », je renvoie à l'excellent article de Jérôme Meizoz (2023).
5. La création de la revue *Genesis* en 2010 témoigne de cet essor d'une recherche orientée sur les « processus de la création dans la littérature, les arts et les sciences » (citation tirée du texte de présentation de la revue sur OpenEdition : <https://journals.openedition.org/genesis/578>).
6. Pour ma part, dans *Les rouages de l'intrigue*, j'ai montré comment *Derborence*, considéré comme l'un des chefs d'œuvres de Ramuz, est en fait construit en partie pour répondre aux pressions économiques importantes auxquelles était soumis l'auteur à cette période de sa vie (Baroni 2017 : 141-156).
7. Je signale que je dirige depuis trois ans un projet de recherche financé par le Fonds national suisse intitulé « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement » (2021-2025, FNS n° 197612). Les résultats de cette recherche peuvent être consultés sur le site du DiNarr : <https://wp.unil.ch/dinarr/>.
8. J'analyse en détail la productivité de ce modèle dans le chapitre 14 de *La Tension narrative* (Baroni 2007 : 342-361).
9. Cette pyramide se rattache en réalité au concept du même nom inventé par Gustav Freytag au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.
10. Comme le montre Alain Boillat, l'écriture scénaristique peut aussi succéder à une œuvre déjà constituée, dans un processus de transmédiabilité (2024).
11. Ma traduction. En version originale : « I am going to lay out a practical poetics for storytellers that works whether you're writing a screenplay, a novel, a play, a teleplay, or a short story ». Il est intéressant de constater que l'édition française se montre un peu moins ambitieuse quand elle traduit le titre *The Anatomy of Story* par *L'anatomie du scénario* (Truby 2010), même si le sous-titre évoque encore la « littérature », à côté des médias cinématographique et télévisuel.
12. Sur ces questions, je renvoie aux travaux de Romain Bionda sur le texte dramatique (2017).
13. Sur ces aspects, je renvoie aux travaux menés notamment par Olivier Stucky dans le cadre du projet de recherche « Reconfiguring Comics in our Digital Era » (FNS n° 180359). Pour une entrée sur ces travaux, voir (Baroni, Kovaliv & Stucky 2021).



14. Les références concernant ces aspects sont trop nombreuses pour être citées, mais je signale en particulier les travaux d'Anaïs Goudmand (2013) et d'Alain Boillat (2014), ainsi que le numéro de la revue *Télévision* que j'ai co-dirigé avec François Jost (2016).

15. Le cas est évoqué sur le site Allocine.fr, qui lie cette idée narrative à une dysenterie affectant l'acteur et ayant réduit le temps de tournage : [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18712761.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18712761.html)

16. Témoignages de l'essor de ce type de recherche, l'Université de Lausanne accueille le projet dirigé par Alain Boillat sur le scénario chez Alain Tanner (2021-2025, FNS n° 204749), ainsi que le projet dirigé par Rudolf Mahrer et Joël Zufferey sur la genèse postéditoriale des œuvres (2021-2025, FNS n° 201115). Je signale aussi l'ouvrage sur le phénomène de l'adaptation cinématographique dans le cinéma français des années 1930-1960, dirigé par Alain Boillat et Gilles Philippe (2018).

17. Cette question sera centrale dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Centre de compétences en durabilité de l'Université de Lausanne auquel je suis associé : « Quels récits pour la transformation écologique ? », URL : <https://www.unil.ch/strive/fr/home/menuinst/les%20projets/recits.html>.

---

## RÉSUMÉS

Cet article interroge la contribution de la narratologie à l'étude de la production narrative. Est-il possible d'aborder la production des récits dans une perspective narratologique, de considérer le récit comme un projet ou un processus plutôt que comme un objet déjà constitué qu'il s'agirait de décrire ? En commençant par retracer l'évolution de la narratologie, il est montré qu'aucune approche récente ne semble s'être penchée sur la question de la formation des récits, qui est plutôt abordée sous l'angle descriptif d'approches génétiques orientées sur la singularité des pratiques actoriales ou sous l'angle prescriptif des manuels de scénaristes. En se penchant sur cette dernière approche, il est montré la surprenante absence de liens explicites entre les manuels et les travaux narratologiques récents. La conclusion esquisse quelques pistes sur la manière dont une ingénierie narratologique pourrait être envisagée. Adoptant une perspective transmédiatique et transgénérique, il pourrait être utile de commencer par s'interroger sur l'ordre d'élaboration des principales structures narratives en fonction de différents contextes de production. Au-delà des conceptions traditionnelles qui situe l'*inventio* avant la *dispositio* et l'*elocutio*, on pourrait par exemple observer des cas où l'élaboration de l'intrigue est engendrée par l'écriture ou la mise en scène, et non l'inverse.

This article examines the contribution of narratology to the study of narrative production. Is it possible to approach the production of narratives from a narratological perspective, to consider the narrative as a project or a process rather than as an already constituted object to be described? Starting by tracing the evolution of narratology, we show that no recent approach seems to have addressed the question of narrative formation, which is instead approached from the descriptive angle of genetic approaches focused on the singularity of auctorial practices, or from the prescriptive angle of screenwriters' manuals. The latter approach reveals a surprising lack of explicit links between manuals and recent narratological work. The conclusion sketches out a few avenues as to how narratological engineering might be envisaged. Adopting a transmedial and transgeneric perspective, it might be useful to start by asking about the order of

elaboration of the main narrative structures according to different production contexts. Going beyond traditional conceptions that place *inventio* before *dispositio* and *elocutio*, we might, for example, observe cases where plot development is engendered by writing or staging, rather than vice versa.

## INDEX

**Mots-clés** : scénario, manuel, narratologie, critique génétique, processus de création, rhétorique

**Index chronologique** : XXe - XXIe siècles

## AUTEUR

### RAPHAËL BARONI

Raphaël Baroni est professeur associé à l'Université de Lausanne. Il est l'auteur notamment de *La Tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009), *Les Rouages de l'intrigue* (Slatkine 2017) et *Lire Houellebecq : essais de critique polyphonique* (Slatkine 2022). Ses travaux portent non seulement sur la dynamique narrative, saisie d'un point de vue cognitif et rhétorique, mais également sur la manière dont les médias, en particulier la bande dessinée, conditionnent les potentialités narratives. Il s'intéresse également à la transposition didactique de l'outillage narratologique.