

Université de Montréal

Les récits en réseaux

Manifestations sociotechniques du phénomène choral et l'émergence intermédiatique d'un nouveau type de spectateur

par Maxime Labrecque

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en études cinématographiques

Juin 2018

© Maxime Labrecque, 2018

Résumé

Le film choral s'est popularisé dans les années 1990, s'inscrivant dans un contexte sociotechnique particulier qui modifie grandement la façon dont on pense et perçoit le monde. Cette thèse soutient que la présence exponentielle du film choral sur les écrans internationaux à partir des années 1990 constitue l'un des symptômes de l'apparition d'un *nouveau type de spectateur*. Celui-ci serait doté de nouvelles habitudes et habiletés de lecture, qui sollicitent sa capacité au multitâche et activent davantage sa mémoire de travail. Ce spectateur a pu émerger en vertu d'une conjoncture précise d'éléments qui s'articule autour de la notion désormais incontournable et paradoxale de réseau. Internet constitue d'ailleurs un reflet et une incarnation à la fois problématique et fascinante de cette notion. Nous discutons du rôle qu'Internet a pu jouer dans les changements que nous proposons à partir des années 1990 en réconciliant sa dynamique avec une forme de narrativité. Au-delà de la forme chorale au cinéma, nous abordons la structure de certaines séries télévisées qui connaissent une complexification sans précédent à partir de la même époque. Ce nouveau type de spectateur, qui pense désormais lui-même en réseau, est davantage apte à s'investir dans des récits complexes, ouverts et plurinarratifs à l'ère de la société en réseaux. Au final, cette thèse établit un dialogue entre la structure de l'hypermédia, la dynamique sérielle et la société en réseaux et dessine les contours d'un nouveau modèle spectatorial, grâce à une approche interdisciplinaire.

Mots-clés : réseau, film choral, hypermédia, internet, télévision, transmédia, spectateur, interactivité, complexité

Abstract

The hyperlink film became popular in the 1990s, part of a particular sociotechnical context that greatly changes the way we think and perceive the world. This thesis argues that the exponential presence of hyperlink films on international screens from the 1990s is one of the symptoms of the appearance of a new type of spectator, whom showcases new habits and reading skills, which encourage multitasking and activate more his working memory. This spectator was able to emerge under a precise conjuncture of elements that revolves around the central and paradoxical notion of network. Moreover, the Internet is a reflection and incarnation of that notion that is both problematic and fascinating. We discuss the role that the Internet play in the changes we propose from the 1990s onward by reconciling its dynamics with a form of narrativity. Beyond the hyperlink form in cinema and hypermedia, we explore the structure of certain television series that became more complex at the same period. This new type of spectator is better able to engage in complex, fragmented and multi-narrative works in the information era of the network society. In the end, this thesis establishes a dialogue between the structure of the hypermedia, TV seriality and the network society and draws the outlines of a new spectatorial model, based on an interdisciplinary approach.

Keywords : network, ensemble films, network narratives, television, internet, hypermedia, spectator, interactivity, complexity

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	vi
Liste des figures	vii
Remerciements	viii
Introduction	1
1. Structure de la thèse	10
Chapitre 1 - Le film choral, entre évolution et tradition	17
1. Définitions et genres limitrophes.....	19
1.1. Caractéristiques récurrentes.....	22
1.2. Deux genres limitrophes : le film à sketches et le film de groupe	26
2. Évolution du film choral	29
2.1. D'autres manifestations chorales avant le mouvement néoréaliste	32
3. Polyphonie musicale et littéraire	37
3.1. Une littérature chorale	40
3.2. Un cinéma davantage nuancé ?.....	42
4. Quelques considérations au sujet de la théorie de l'acteur-réseau	44
4.1. <i>Short Cuts</i> et l'illustration exemplaire du réseau	47
4.2. L'inéluctabilité des hasards.....	51
Chapitre 2 - Manifestations hypertextuelles et interactives	56
1. Base de données et théorie générale du réseau	58
2. Dynamique des renvois.....	61
3. Fictions hypertextuelles	65
3.1. Ergodicité et cybertextualité	70

4. Film interactif.....	74
5. Webdocumentaires et webséries	81
6. Le réseau se déploie au sein du film choral	84
6.1. Network narratives.....	88
6.2. <i>Hyperlink movie</i>	92
7. Quelle place pour l'interactivité ?	94
7.1. Étude de cas : <i>Time Code</i>	101
8. Constats conclusifs	104
Chapitre 3 - Complexité télévisuelle : du singulier au pluriel.....	108
1. Le soap opera : précurseur des années 1980	109
1.1. « A Democrat Shot J.R. ».....	112
1.2. Un fascinant hybride : <i>Hill Street Blues</i>	117
2. Une complexité télévisuelle en trois temps ?	120
3. Séries chorales	123
3.1. <i>Six Feet Under</i> : Dissolution du noyau familial.....	125
4. <i>How I Met Your Mother</i> ou la sitcom codifiée	131
5. Le phénomène <i>Twin Peaks</i>	137
6. Une complexification des récits	142
6.1. Rythme accéléré, récits entrecroisés	144
7. Évolution du zapping.....	150
8. De quoi les séries télévisées sont-elles le symptôme ?	154
Chapitre 4 - Vers un nouveau type de spectateur.....	158
1. La société en réseaux.....	160
1.1. Un nouvel ordre qui bouleverse la hiérarchie traditionnelle.....	162
1.2. Et tombent les frontières	166
1.3. La société en réseaux se déploie dans les œuvres chorales.....	170
2. Illustrer la complexité sociale	173
3. Le transmédia ou le réseau de médias convergents	178
4. Vers un nouveau type de spectateur	184
4.1. Le « viewer » : un spectateur actif mais distrait.....	188
4.2. Pourquoi apprécie-t-on ces œuvres complexes ?.....	192
5. La réelle influence d'Internet.....	194

Conclusion	202
Bibliographie	i

Liste des tableaux

Tableau I. De l'interactivité à la passivité	95
Tableau II. Répertoire des scènes dans l'épisode <i>The Room</i>	127
Tableau III. Répertoire des scènes dans l'épisode <i>Slap Bet</i>	133
Tableau IV. Répertoire des scènes dans l'épisode <i>Realization Time</i>	140
Tableau V. Répertoire des scènes dans l'épisode <i>Fire and Blood</i>	146

Liste des figures

Figure 1. <i>Nashville</i> et sa constellation de protagonistes	4
Figure 2. <i>Napoléon</i> d'Abel Gance	34
Figure 3. Structure du <i>Livre dont vous êtes le héros</i> « Fright Night ».....	67
Figure 4. La télévision interactive dans <i>Fahrenheit 451</i>	76
Figure 5. Les trois trames narratives du film interactif <i>I'm Your Man</i>	77
Figure 6. HBO Imagine à New York	84
Figure 7. Le réseau de personnages dans <i>Love Actually</i> selon David Robinson	90
Figure 8. <i>Time Code</i> (2000) et le <i>split screen</i> permanent.....	101
Figure 9. Une campagne marketing réussie	114
Figure 10. Le réseau de personnages dans l'épisode <i>The Room</i>	128
Figure 11. <i>HIMYM</i> et la dynamique de groupe	136
Figure 12. Un réseau d'influence dans <i>Game of Thrones</i> (Shan et Beveridge)	148
Figure 13. <i>Metropolis</i> revisité par Giorgio Moroder (1984)	185

Remerciements

Le dépôt de cette thèse me permet de réaliser, avec étonnement, tout le cheminement intellectuel, professionnel mais surtout personnel que j'ai accompli depuis 2012. Mon sujet m'habite, de près ou de loin, depuis de nombreuses années, en amenant son lot de moments d'anxiété, parsemé de légères touches d'euphorie intellectuelle lorsque les astres s'alignent. J'ai eu l'incroyable chance de pouvoir partager ces rares moments de providence, tout comme mes déceptions et mes questionnements, avec des collègues qui sont rapidement devenues des amies. C'est entouré de Julie, Stéphanie, Christine, Nina et Flavia, ces femmes fortes, brillantes et inspirantes, qui m'épatent et me soutiennent, que j'ai progressé dans cette thèse.

Merci à mon directeur, Richard Bégin, d'avoir accepté de s'embarquer dans cette aventure avec moi, son premier doctorant. Merci pour les opportunités offertes et les discussions profitables. Merci aussi à Ludovic Cortade de NYU pour avoir gracieusement accepté de me rencontrer sur une base régulière afin de discuter de mon projet de thèse lors de mon séjour de recherche à New York en 2014.

Enfin, merci à Brian pour sa force tranquille et son humour. Merci à mes parents, qui, par leur fierté incommensurable et leur amour, m'ont toujours encouragé à réaliser mon plein potentiel.

Introduction

« C'est l'histoire d'un chef d'entreprise qui rencontre une actrice qui est ami avec une serveuse qui rencontre un garde du corps qui conduit une décoratrice qui est la femme du chef d'entreprise qui voudrait être ami avec des artistes qui... C'est l'histoire des goûts des uns et des couleurs des autres. C'est l'histoire de personnages et de milieux qui n'auraient pas dû se rencontrer, car on ne bouscule pas les cadres de références et les barrières culturelles sans faire d'histoire ».

- *Le goût des autres* (2000) d'Agnès Jaoui

Ce résumé décrit à merveille l'entrelacement des tranches de vie des personnages qui peuplent le film de Jaoui. Cette oeuvre rafraichissante, alliant touches d'humour et possédant une sensibilité certaine – comme tant d'autres qui empruntent la voie chorale de nos jours – déploie une galerie de personnages variés. Les trames narratives se heurtent, s'entrecroisent ou s'évitent de peu dans cette comédie sur le désir et la sensibilité artistique. Ce film, comme tous les films chorals (ou choraux) par ailleurs, met en scène un enchevêtrement de fils narratifs. Ce sont des œuvres qui confrontent le modèle dominant à Hollywood, où une distinction très claire entre les premiers et les seconds rôles, dans le statut des personnages, continue d'imposer une hiérarchie. Les œuvres chorales brouillent ces frontières et proposent de faire cohabiter, au sein d'une même œuvre, pluralité d'histoires interreliées.

Tout au long de sa prolifique carrière, Robert Altman a d'ailleurs perfectionné l'art d'entrecroiser de multiples histoires. Il a grandement contribué à populariser la forme chorale au cinéma, particulièrement avec le succès de *Short Cuts* (1993), qui s'est mérité le lion d'or à Venise. *Nashville* (1975), l'un des chefs-d'œuvre de Robert Altman, constitue l'une des manifestations précoces de ce qui allait devenir une forme cinématographique répandue. D'une ambition certaine, ce film explore le quotidien d'une pléiade de personnages colorés sur fond de musique country et de campagne électorale. Comme l'avait bien démontré Rick Altman, l'une des prouesses de *Nashville* consiste à superposer de multiples trames sonores qui peuvent, *a priori*, créer un effet cacophonique : « Two main approaches to sound compete within the film : the hierarchized mode of carefully mixed music, and the cacophonous mode of competing dialogue » (1991, p. 110). La trame sonore, qui amalgame ou isole vingt-quatre bandes différentes, constitue un reflet des vingt-quatre personnages du film, qui se retrouvent tous au même endroit lors de la séquence finale. Cette œuvre, par ses nombreux personnages, mais surtout par ses prouesses techniques et narratives, témoigne d'une maîtrise de la forme chorale. L'affiche réalisée par J. William Myers pour le film d'Altman illustre fort bien l'importance égale de chacun des vingt-quatre protagonistes. Un véritable effet de communauté en ressort.



Figure 1. *Nashville* et sa constellation de protagonistes

Depuis le début des années 1990, on remarque un déploiement sans précédent des films à protagonistes multiples – notamment ceux qui empruntent la voie chorale – dans les cinématographies occidentales. À la fin du chapitre *Mutual Friends and Chronologies of Chance* de son ouvrage *Poetics of Cinema*, publié en 2008, David Bordwell propose une liste non exhaustive de deux cents titres de films qu’il place sous la bannière *network narratives*¹. De ce nombre, seuls trente-deux ont été réalisés avant 1990 : « It seems to me that the current

¹ Nous reviendrons sur cette expression, qui s’applique remarquablement à nos objets d’étude, au chapitre 1.

vogue can be dated to a batch of films from 1993 to 1994 » (Bordwell 2008, p. 197). Selon Bordwell, il faut attendre le début des années 1990 avant de voir la formation d'un véritable noyau cohérent de ce type d'œuvres au cinéma, même si quelques cas isolés, à l'instar de *Nashville*, peuvent être soulignés avant cette décennie. Margrit Tröhler, avant Bordwell, avait déjà noté que les « années 90 ont révélé, sur le plan international de la fiction cinématographique, les films à récit éclaté² » (2001, p. 17). Mais pourquoi faut-il attendre l'aube des années 1990 avant que le film choral se déploie avec une vigueur sans précédent ? Pourquoi cet intérêt apparemment soudain à ce moment précis ? Peut-on dégager une conjoncture particulière, faite d'éléments ou d'événements marquants, responsable d'un tel phénomène ?

Ces quelques questions préliminaires ont motivé nos recherches en début de parcours et continuent partiellement à les alimenter. Cependant, si au départ notre objet d'étude concernait le film choral, il nous est rapidement apparu que cet angle d'approche s'avérait plutôt réducteur et qu'il ne permettait pas de répondre convenablement à l'ensemble de nos questionnements. Un cadre plus large s'imposait. En effet, la prolifération d'œuvres plurinarratives au cinéma dans les années 1990 est arrivée à un moment charnière. Il s'agit d'une époque où des changements notables s'opèrent au sein du média télévisuel et où Internet commence à se répandre peu à peu. En observant ces diverses manifestations, tantôt encouragées par une nouvelle technologie, tantôt propulsées par une complexification des récits, la décision de leur faire une plus grande place dans nos recherches s'est imposée. C'est

² Pour Tröhler, il s'agit d'une forme cinématographique qui inclut notre conception du film choral.

ainsi que nous en sommes venu à considérer non seulement le film choral, mais un ensemble de facteurs qui partagent, à partir de ce moment charnière, des caractéristiques similaires.

Étant donné que nous avons déjà procédé au dépouillement et à la définition du film choral dans notre mémoire³, nous n’y reviendrons pas en détail dans cette thèse. Nous avons effectué l’analyse minutieuse de trois films chorals – *Babel* (2006) d’Alejandro González Iñárritu, *Cœurs* (2006) d’Alain Resnais et *Continental, un film sans fusil* (2007) de Stéphane Lafleur – ce qui nous avait permis d’illustrer les trois axes de notre réflexion, tout en établissant des parallèles avec certains types de recueils de nouvelles. Nous avons également dégagé les principales caractéristiques du film choral en nous basant principalement sur la théorie littéraire. Nous avons ainsi démontré de quelle manière les différentes postures de lecture (lectant-jouant, lectant-interprétant et lisant) postulées par Vincent Jouve dans *L’effet-personnage dans le roman* (1992) s’appliquaient à notre objet d’étude. En outre, en 2017, nous avons procédé à la publication d’un essai⁴ qui veillait à circonscrire le film choral en détaillant abondamment ses caractéristiques. Nous souhaitons donc dépasser le cadre de ces deux ouvrages afin de positionner le film choral au sein d’un contexte particulièrement marquant et effervescent.

Bien entendu, nous ne prenons pas pour acquis que les lecteurs auront préalablement parcouru lesdits ouvrages, ce pourquoi nous procéderons tout de même à un résumé des principales caractéristiques du film choral. Ce faisant, nous veillerons à bien situer ce dernier

³ Labrecque, Maxime. 2010. « Le film choral : étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines oeuvres emblématiques depuis *Short Cuts* (1993) de Robert Altman ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

⁴ Labrecque, Maxime. 2017. *Le film choral : Panorama d’un genre impur*. Montréal : L’instant Même.

par rapport à certaines formes limitrophes et appellations similaires. Nous n'illustrerons pas notre propos par des analyses de cas en profondeur, puisque notre dessein consiste à bien saisir l'essence de la choralité au cinéma en tant que phénomène. Plutôt que d'analyser l'esthétique ou le contenu des histoires véhiculées par ces films, nous nous intéresserons surtout à leur structure narrative. Cela dit, nous mentionnerons tout de même plusieurs exemples prégnants, qui constituent un échantillon parmi une variété d'œuvres qui partagent une connivence certaine.

Puisque nous avons décentralisé le film choral en tant qu'objet d'étude principal, il nous a fallu opérer un recadrage important. Ainsi, nous ne nous intéresserons pas qu'à une forme cinématographique, mais bien à un contexte sociotechnique particulier, occidental et relativement récent. C'est au sein de ce contexte qu'a pu émerger une pensée en réseau particulièrement féconde pour la création d'œuvres chorales, principalement au cinéma et à la télévision. Le film choral n'est qu'un symptôme de ce contexte, qu'une de ses nombreuses manifestations. Plutôt que de simplement nous attarder au film choral en tant qu'objet, nous nous intéresserons donc à la « choralité » en tant que phénomène et à ses affinités particulières avec la notion de réseau.

Si le film choral s'est popularisé dans les années 1990, c'est parce qu'il s'inscrit dans un contexte sociotechnique particulier, qui modifie grandement la façon dont on pense et perçoit le monde. Nous soutenons que la présence exponentielle du film choral – mais aussi, plus largement, du film à protagonistes multiples – sur les écrans internationaux à partir des années 1990 constitue l'un des symptômes de l'apparition d'un *nouveau type de spectateur*. Celui-ci serait doté de nouvelles habitudes et habiletés de lecture, qui élargissent son horizon

d'attente et activent davantage sa mémoire de travail. Ce spectateur a pu émerger en vertu d'une conjoncture précise d'éléments qui s'articule autour de la notion désormais incontournable et paradoxale de réseau. Celle-ci peut à la fois présenter un substrat commun de l'humanité et un univers fragmenté, formé d'éléments disparates et hétérogènes. Internet constitue d'ailleurs un reflet et une incarnation à la fois problématique et fascinante de cette notion. Ce faisant, nous souhaitons révéler les multiples façons dont le réseau est véhiculé dans les œuvres que nous classons sous la bannière chorale. Nous veillerons également à démontrer que ce nouveau type de spectateur, qui pense désormais lui-même en réseau, est davantage apte à s'investir dans des récits complexes, ouverts et plurinarratifs.

Au-delà de la forme chorale au cinéma, ce nouveau type de spectateur, que nous définirons, trouve écho dans la structure de certaines séries télévisées, de même que dans les œuvres hypertextuelles. Un dispositif « cartographique » est mis en place et une diégétisation⁵ du réseau s'opère. Même si la forme chorale existait auparavant, elle prend tout son sens dans les années 1990, en étant le reflet d'une société fragmentée, une société en réseaux, qui questionne la hiérarchie dominante. Cette forme cinématographique offre ainsi une alternative intéressante aux films narratifs classiques et leur aspect davantage manichéen : « The point is that multi-protagonist films not only diverge from classical narration in various ways, but that, on the whole, in these deviations another kind of narration emerges, a relational narration that [...] is an ideological negation of the dominant notion of man in Western societies and culture, which finds its ultimate expression in classically narrated films » (Ben Israel 2010, p. 125).

⁵ Terme proposé par Richard Bégin lors d'une rencontre préliminaire à cette thèse.

Puisque notre champ de recherche s'avère vaste, couvrant des domaines aussi variés que la sociologie, le cinéma, Internet, la science des réseaux et la télévision, nous devons tout de même circonscrire nos objets d'étude. Le contexte sociotechnique que nous étudierons débute vers la fin des années 1980 et, selon toute vraisemblance, ses effets se poursuivent de nos jours. Pour identifier les enjeux qui affectent ce contexte, nous nous baserons sur les observations et les écrits de plusieurs théoriciens dans chacun des domaines qui composent les différentes parties de notre thèse. Nous tisserons donc des parallèles à partir de leurs observations et conclusions, qui témoignent de changements dans la manière de présenter des histoires, mais également dans la manière dont celles-ci sont reçues par le spectateur.

Nos objets d'étude concernent principalement les formes d'expression chorales, qui déploient de multiples trames narratives entrecroisées. Les exemples que nous convoquerons ont été majoritairement puisés dans un contexte occidental depuis la fin du XX^e siècle. Conséquemment, ce contexte a été identifié puisqu'il correspond également au déploiement progressif d'Internet et à la complexification des séries télévisées ; deux autres aspects centraux à notre thèse. Les œuvres citées partagent un ensemble de caractéristiques similaires ou constituent des cas de figures uniques et fascinants.

Nous soutenons que cette forme particulière, cette manière d'intégrer le réseau à une structure et une diégèse contribue à une plus grande complexification des récits. C'est notamment ce qui distingue notre approche de celle de l'auteur Steven Johnson dans *Everything Bad Is Good For You* (2005). L'auteur soutient que les médias de masse, plutôt que de nous rendre moins intelligents collectivement, auraient l'effet inverse. C'est ce qu'il nomme la *Sleeper Curve* : « The most debased forms of mass diversion – video games and

violent television dramas and juvenile sitcoms – turn out to be nutritional after all. [...] the culture is getting more intellectually demanding, not less » (2005, p. 9). Dans l'ensemble, nous souscrivons à son point de vue, mais certains points méritent d'être nuancés. Son approche très vaste concerne l'économie, la théorie narrative, les analyses de réseaux sociaux et la neuroscience. Ses objets d'étude sont très larges, passant des télérealités aux films pour enfants, et si Johnson aborde brièvement le cinéma, c'est pour explorer une forme qu'il nomme « mind-bender films » et qui inclut tous les films moins complexes. Nous restreignons notre approche aux œuvres qui déploient le concept du réseau et qui ont émergé à partir des années 1990. Les effets de ces changements à cette époque se poursuivent toujours, ce pourquoi nous soutenons que ce contexte n'est pas encore terminé, car un changement ne s'opère pas en quelques années seulement. Nous veillerons donc à discuter des éléments les plus marquants de ce contexte sociotechnique et à procéder à une historiographie de ces formes d'expression chorales. Par la suite, nous démontrerons comment celles-ci témoignent de l'émergence progressive d'un nouveau type de spectateur.

1. Structure de la thèse

Cette thèse s'articule autour de quatre axes principaux engagés dans un mouvement de convergence. Nos recherches font dialoguer les fictions hypertextuelles, la sérialité télévisuelle, le film choral et les pratiques spectatorielles à l'ère de la société en réseaux. Nous nous intéressons donc à la forme narrative et expressive chorale dans une perspective intermédiatique. D'un point de vue narratologique et structurel, nous tâcherons de démontrer comment cette structure s'inscrit au cinéma et quelle est sa spécificité par rapport à d'autres

médias. Nous laisserons de côté les questions sur la généricité du film choral pour retracer une forme qui revêt de multiples aspects, illustrée par un média différent dans chaque chapitre.

Le chapitre 1, intitulé « Le film choral, entre évolution et tradition », sert à établir les bases du phénomène choral au cinéma, tout en dépassant ce cadre pour procéder à une archéologie de cette forme expressive. Il appert d'ailleurs qu'un consensus autour du terme « film choral » ne soit pas si simple à obtenir et nous discuterons des genres et formes limitrophes afin de bien les distinguer. Concernant les manifestations cinématographique de ce phénomène, trois noms sont principalement à retenir : Margrit Tröhler, Maria del Mar Azcona et David Bordwell. Chacun a étudié de manière approfondie certaines manifestations, sans toutefois aborder – ou même employer – le terme film choral. Nous veillerons à bien détailler l'apport de chaque théoricien, en discutant de leurs terminologies respectives.

Ce faisant, nous signalerons l'originalité de notre approche, qui exclut certains genres limitrophes que d'autres intègrent dans la – trop vaste – catégorie des films à protagonistes multiples. Tröhler, en pionnière, a abordé la dynamique des récits à protagonistes multiples dans plusieurs articles dès le début des années 2000. Ses recherches nous ont grandement aidé à mieux circonscrire notre propre conception de la choralité au cinéma. Bordwell, quant à lui, a surtout discuté du type de narration à l'œuvre dans les films qui emploient cette forme. Azcona, de son côté, a publié quelques études, notamment sur le film *Short Cuts* (1993) de Robert Altman, et un livre intitulé *The Multi-protagonist Film* (2010), qui nous a servi de référence précieuse.

Il nous paraissait donc incontournable de mentionner l'apport de ces trois auteurs en ce qui concerne l'aspect cinématographique de cette thèse et la dynamique plurinarrative.

Appuyé par une étude de cas du film *Short Cuts*, ce premier chapitre convoque de nombreux exemples qui témoignent de la continuité de la forme chorale au cinéma, de même que son évolution depuis le néoréalisme. En outre, Altman et bien d'autres réalisatrices et réalisateurs ont choisi la forme chorale car elle permet d'illustrer les aléas de la vie, les hasards et leurs répercussions de manière étonnante. Nous verrons finalement comment il est possible d'engager certaines notions de la théorie de l'acteur-réseau en regard des œuvres chorales. C'est ainsi que nous aborderons brièvement la nécessité de déplier un objet et celle d'inclure les non-humains dans nos analyses.

Le chapitre 2, intitulé « Manifestations hypertextuelles et interactives », s'intéresse à un acteur majeur : Internet. Dans le dessein de restreindre notre champ d'étude déjà suffisamment vaste, plutôt que de discuter d'Internet dans ses infinies déclinaisons, nous nous intéresserons principalement à la manière dont une fiction peut intégrer une certaine cartographie, une dimension spatiale. Nous analyserons la structure à la fois narrative et formelle de l'hypertexte – surtout lorsque reprise dans une fiction hypertextuelle – afin de saisir les particularités de ce type d'œuvre qui questionne grandement la linéarité classique du récit.

Ces œuvres trouvent d'ailleurs une certaine connivence avec la dynamique des renvois dans certains ouvrages, notamment l'*Encyclopédie*, bien avant l'arrivée d'Internet. Nous discuterons de l'apport de Michael Joyce, de Jean Clément et de Renée Bourassa concernant les fictions hypertextuelles, et celui de Lev Manovich au sujet de la notion de base de données. Une fois ces objets bien cernés, nous serons en mesure de les confronter avec le film choral, en relevant au passage certains parallèles ou différences. Ce faisant, nous nous questionnerons

aussi sur la réelle place de l'interactivité au sein d'un film choral, en étudiant un cas de figure particulièrement singulier : *Time Code* (2000) de Mike Figgis. Corollairement, nous nous pencherons sur les enjeux du film interactif, en proposant que le film choral offre un compromis intéressant qui ne nuit pas à l'immersion du spectateur dans la fiction.

Dans le chapitre 3, nous confronterons la structure narrative et formelle chorale avec celle de certaines séries télévisées. D'autres avant nous ont discuté de la notion du réseau au cinéma et à la télévision. Il ne s'agit pas ici des grands réseaux, ou *Networks*, ces chaînes américaines telles ABC, CBS et NBC, mais plutôt la manifestation, à l'intérieur des œuvres de fiction télévisuelles, du concept de réseau. Si ce concept, tel qu'abordé par Albert-László Barabási entre autres, est profondément mathématique, nous l'appliquons au domaine culturel et à de nombreuses productions artistiques s'y rattachant. Il nous faudra d'abord dresser un portrait général de la sérialité télévisuelle depuis les années 1980 et identifier en quoi ce contexte se distingue des décennies précédentes. De quelle manière, si l'on se fie à Jason Mittell, les séries télévisées sont-elles plus complexes ? Un passage par les soap operas s'avèrera nécessaire, afin de souligner le legs qu'ils ont laissé chez de nombreuses formes narratives télévisuelles de nos jours. Nous devons également voir comment la typologie proposée par Jean-Pierre Esquenazi au sujet des séries chorales s'applique à notre objet d'étude. La structure de *Game of Thrones* (2011 – présent, HBO), par exemple, ne ressemble pas du tout à celle des *sitcoms*, où l'unité de lieu et l'homogénéité des intrigues ne donnent pas autant d'autonomie aux histoires, ni ne provoquent le même effet.

Nous procéderons également à l'analyse d'épisodes choisis de quatre séries télévisées novatrices et signifiantes en regard de notre propos : *Game of Thrones*, *How I Met Your*

Mother (CBS, 2005-2014), *Twin Peaks* (ABC (1990-1991) et Showtime (2017)) et *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005). Ainsi, nous mettrons notre corpus à profit afin de voir quels parallèles peuvent être tissés entre cinéma et télévision, tout en prenant soin de relever les points de divergence. Il nous faudra également explorer la question centrale de la réception et voir de quelle manière les séries télévisées parviennent à fidéliser leur auditoire, en activant certains processus cognitifs. En explorant les mécanismes de fidélisation propres aux séries télé, tel qu'étudiés par Sarah Sépulchre et ses collaborateurs, nous croyons être en mesure de bien saisir ce qui fait l'attrait de la forme chorale au cinéma comme à la télévision. En outre, en étudiant la pratique du zapping – traditionnellement entre les chaînes – nous verrons de quelle manière celle-ci se trouve incarnée à même le montage des séries télé déployant le concept de réseau et des histoires plurielles. Au final, pour reprendre une expression de François Jost, nous serons en mesure de répondre à la question « de quoi les séries télévisées américaines sont-elles le symptôme » ?

Finalement, d'un point de vue social, le chapitre 4 aborde la notion de société en réseaux, telle que proposée par Manuel Castells. Ce chapitre nous permettra de préciser le contexte social du début des années 1990, mais surtout d'apporter un éclairage nouveau sur le concept de réseau. L'idée d'intégrer ce concept à nos objets d'étude n'est pas fortuite. En fait, la tentation est grande de simplement repérer le mot « réseau » dans différents domaines et d'y voir des parallèles évidents. Pour éviter ce piège, nous justifierons la pertinence de ce terme dans chacun des cas et nous démontrerons qu'au-delà d'un champ lexical commun, il y a présence de liens solides et porteurs de sens avec les œuvres chorales.

Intitulé « Vers un nouveau type de spectateur », ce dernier chapitre précisera et retracera ce qui fait la spécificité de ce spectateur, dont la pensée se structure désormais efficacement sur le modèle du réseau. Ce dernier peut être diégétique, social, structurel ou narratif. Évidemment, il s'agit d'une intuition théorique que nous ne souhaitons pas tester sur des spectateurs empiriques. Cela dit, certaines études sur le terrain ont déjà été réalisées, comme l'a fait Azcona à propos du film *Short Cuts*. Nous convoquerons donc certaines d'entre elles, entre autres celles qui témoignent de l'influence d'Internet sur le comportement, afin d'appuyer nos propos concernant les changements cognitifs. Nous discuterons de la notion de complexité – centrale dans cette thèse – et de ses nombreuses manifestations et acceptions, notamment chez Edgar Morin. Constituant une métaphore ou une matérialisation efficace de la dynamique du réseau et convoquant le nouveau type de spectateur auquel nous nous référerons, le transmédia sera exploré brièvement. Finalement, nous tâcherons d'identifier les raisons qui font que ce nouveau type de spectateur s'intéresse aux œuvres complexes et chorales abordées dans la présente thèse.

Bien que les auteurs mentionnés jusqu'ici aient établi certains parallèles avec les séries télévisées, la société en réseaux et l'Internet, aucun n'a effectué une véritable étude en profondeur sur chacun de ces aspects, et encore moins de façon combinée. Ils reconnaissent l'importance de ces facteurs, pris isolément, laissant le champ libre pour une recherche approfondie. Notre approche propose de considérer ces facteurs comme un ensemble, comme autant de causes provoquant l'essor des formes chorales à partir d'une époque précise. L'aspect davantage sociotechnique, sous lequel s'articule notre thèse, et la dynamique du réseau, sont en ce sens des avenues prometteuses à explorer.

Au final, nos recherches, qui établiront un dialogue entre la structure de l'hypermédia, la dynamique sérielle et la société en réseaux nous permettront de proposer un nouveau modèle spectatorial grâce à une approche interdisciplinaire. Le spectateur d'aujourd'hui est confronté à un ensemble d'œuvres qui permet de représenter une forte diversité, une communauté parfois très large dans un contexte de globalisation. Ce sont des œuvres qui reflètent à merveille le réseau social, technique et culturel dans lequel nous évoluons. Cette sensibilité au réseau existait depuis longtemps, mais sous des formes différentes que nous retracerons. Depuis les années 1990, elle se trouve incarnée, de façon affirmée, dans les œuvres chorales. Celles-ci sont désormais teintées par l'hypermédia, la sérialité télévisuelle et par un nouvel ordre social, qui trouve toute sa pertinence de nos jours.

Chapitre 1

Le film choral, entre évolution et tradition

Afin d'aborder le contexte sociotechnique qui nous intéresse, il nous paraît approprié de débiter par l'un de ses symptômes particulièrement révélateurs : le film choral. D'abord forme expressive, la choralité dépasse largement les frontières du cinéma. Ce chapitre vise à explorer l'historiographie de cette structure afin de mieux révéler la manière dont elle se cristallise et se popularise, notamment au cinéma, dans les années 1990. Nous définirons donc brièvement le film choral, puisque ses caractéristiques seront ponctuellement convoquées dans les autres chapitres, sous l'angle du réseau ou de la complexité. Surtout, il s'agit d'observer le déploiement de ce type de films au début des années 1990 et saisir ce qu'ils expriment de la société. Pour y parvenir, nous explorerons aussi des genres limitrophes et des concepts qui s'y rattachent afin de mieux les distinguer.

1. Définitions et genres limitrophes

Le film choral peine à se laisser confiner dans une catégorie qui ferait l'unanimité. D'abord, le flou théorique et terminologique autour de cette notion témoigne de l'imbroglia qu'il provoque. Ensuite, l'appellation « choral film », en anglais, ne possède que peu d'occurrences, alors que dans le discours francophone, elle fait généralement partie de l'horizon d'attente des spectateurs. Cependant, même si la majorité des gens comprennent ce dont il s'agit lorsqu'on leur mentionne des exemples de films chorals, l'obtention d'un consensus à la fois populaire, critique et théorique est encore loin d'être assurée. Il s'agit d'une forme qui revêt de nombreux noms, qui a évolué depuis les débuts du cinéma en reprenant des formes d'expression variées et qui trouve sa genèse terminologique au sein du néoréalisme italien à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. Effectuer une étude des différents termes limitrophes s'avère essentiel afin de positionner clairement le film choral dans sa conception actuelle.

Dans notre mémoire de maîtrise, nous avons effectué un premier défrichage en proposant une définition basée sur de nombreuses observations et comparaisons. Plus justement, nous en étions arrivés à délimiter certaines caractéristiques récurrentes, que nous énumérons en vrac : multiplicité de personnages principaux; égalité relative de statut; présence de liens entre les différentes histoires et présence d'un degré d'autonomie. Nous avons également identifié deux autres caractéristiques récurrentes mais non essentielles : présence d'une fin ouverte et prééminence des émotions sur l'action. Selon Evan Smith, qui explore une

tendance semblable qu'il appelle la « thread structure¹ », ou structure en fil, les caractéristiques sont semblables : « multiple main stories, multiple protagonists, truncated stories, condensed character development, characters serving multiple functions, minimal exposition, and intersecting stories that invite shifts in time frame and character viewpoint » (1999, p. 93). L'art du montage alterné – et parfois du montage parallèle – permet de jongler avec ces multiples histoires relativement autonomes qui doivent, paradoxalement, posséder certains liens. En fait, le procédé du montage alterné doit être généralisé à l'ensemble du film et ne pas affecter qu'une partie de celui-ci pour que la dynamique chorale soit à l'oeuvre.

Nous soutenons qu'une tension entre les parties et le tout doit exister pour qu'une oeuvre cinématographique soit réellement chorale, à l'instar d'une mosaïque. S'intéressant aussi à la genèse de ce qu'elle nomme le film mosaïque², Margrit Tröhler mentionne que « ces récits s'inscrivent dans une lointaine continuité du *Querschnittfilm*³ allemand des années 20 [...] et davantage dans la continuité de ce que les néoréalistes avaient appelé le film choral » (2000, p. 86). À propos de la mosaïque, Anne-Marie Clément ajoute que « le "tout en morceaux" de la mosaïque est constitué de deux pôles en tension, l'unité de l'ensemble et la discontinuité des composantes. [...] En tant qu'objet symbolique, la mosaïque est donc une forme structurante apte à articuler l'Un et le multiple, le général et le particulier, l'ordre et le

¹ Ce terme n'est pas sans rappeler ce qu'énonce Marie-Laure Ryan dans *Narrative as Virtual Reality*. Étudiant différents modes de narration, elle parlait de « braided plot » pour définir un type de montage qui alterne entre de multiples intrigues, qui s'entrecroisent tels les fils d'une tapisserie.

² Ce terme est tout à fait approprié pour caractériser le film choral. Bien que la métaphore visuelle soit pertinente, son emploi n'est pas autant répandu que l'appellation film choral. Pour Tröhler, les films mosaïques « présentent de nombreux petits groupes et couples de personnages ou des personnages solitaires *dispersés*, incarnant autant de modes de vie différents qui se confrontent » (2000, p. 86).

³ « On pourrait traduire ce genre de film par « portrait urbain », ou encore « (film à coupe ou diagonal), qui a si fortement marqué la fin des années 20, à partir du coup d'envoi d'Alberto Cavalcanti avec *Rien que les heures* (1926), célébrant 24 heures de la vie de Paris comme son équivalent soviétique » (Bellour 2009, p. 21-22).

désordre, le fragment et la totalité » (2005, p. 48). Ce terme – tout à fait approprié – n’a cependant pas été consacré par l’usage, ce qui explique que nous ayons retenu l’appellation film choral. Au final, ce sont des œuvres qui combinent divers points de vue afin d’offrir une vision d’ensemble complexe et nuancée : « these multi-plot films, then, juxtapose characters, scenes, even visual elements, to build a complex picture of the interplay of human lives. In doing so, they almost invariably expand their portrait beyond these individuals to the society at large » (Parshall 2012, p. 14).

Dans le *Dictionnaire général du cinéma*, André Roy tente une définition du film choral : « Qualificatif récent donné à un film à plusieurs personnages et dont les rôles ont une égale importance (*choral movie*). Le film choral n’est pas un genre. [...] C’est Robert Altman qui remet au goût du jour le film choral [...]. La majeure partie des films à sketches sont des œuvres chorales [...]. Le film de guerre l’est très souvent » (2007, p. 181). D’abord, cette définition confond film choral et film à sketches, qui sont deux formes voisines mais fondamentalement différentes. Aux côtés du film de groupe, ces formes pourraient être incluses dans la grande famille des films à protagonistes multiples⁴, mais comportent d’importantes différences dont nous discuterons plus loin dans ce chapitre. Nous y reviendrons en tâchant de dégager la spécificité de la forme chorale et la manière dont elle convoque un concept central dans cette thèse : le réseau.

⁴ Margrit Tröhler a par ailleurs écrit un article fort à propos intitulé « Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles ». Elle scinde cette catégorie en deux sous-genres : les films de groupe et les films mosaïques. Si le premier possède une dynamique bien particulière et différenciée du film choral sur laquelle nous reviendrons, le second s’avère apparemment un terme différent pour parler du film choral comme nous l’avons vu.

1.1. Caractéristiques récurrentes

Il va de soi que le film choral possède une pluralité de protagonistes afin d'établir sa dynamique particulière. Pour que la diégétisation du réseau propre au film choral puisse s'opérer, au moins trois protagonistes, évoluant dans au moins trois histoires relativement autonomes pendant tout le film, doivent coexister. Le film *Haut, Bas, Fragile* (1995) de Jacques Rivette, par exemple, entremêle les tranches de vie de Louise (Marianne Denicourt), Ninon (Nathalie Richard) et Ida (Laurence Côté) pendant un été à Paris. Toutes trois évoluent en parallèle, se croisent même parfois, dans cette œuvre rafraîchissante et écrite collectivement, alliant humour et chansons.

Un film choral possède nécessairement des liens entre les différents personnages, les différentes tranches de vie présentées à l'écran. Évidemment, si elles étaient présentées séparément, ces histoires n'auraient pas le même impact. Comme l'affirme Margrit Tröhler, si ces films « n'organisent pas les personnages dans un même univers diégétique, s'ils ne tissent pas des liens entre eux, ils ne sont plus des films chorals proprement dits » (2002, p. 24). La singularité, voire la raison d'être d'un film choral, consiste à faire cohabiter diverses histoires, divers fils narratifs, diverses consciences au sein d'un même film. La présence de ces liens, doublée d'un montage alterné efficace, propulse cette dynamique si particulière.

Non sans paraître contradictoire, un degré d'autonomie entre chaque histoire s'avère également indispensable. Il serait vain de tenter de calculer ce degré d'autonomie, puisqu'il varie d'un film à l'autre et son appréciation reste subjective. Rappelons que c'est cette tension entre le tout et les parties, entre l'hétérogène et l'homogène, entre l'autonomie et

l'interdépendance qui donne son souffle au film choral. Bien entendu, ces histoires multiples perturbent la narration classique, où une histoire centrale est généralement développée, depuis Aristote, de manière linéaire : « Instead of a single driving story line, the hallmark of linear structure, we find multiple story threads. [...] Each thread is a separate main story and all threads have roughly the same dramatic weight » (Smith 1999, p. 88).

L'intérêt du film choral réside donc dans cette capacité à faire cohabiter plusieurs histoires afin qu'elles résonnent lorsque placées côte à côte. Cet intérêt est d'ailleurs souligné par Murray Smith à propos du cinéma de Jim Jarmusch :

Jarmusch's interest in multiple parallel stories was already evident in *Stranger than Paradise* (1984) [...]. *Mystery Train* is comprised of three intersecting sub-stories [...]. The three major stories are both temporally and thematically parallel (all three involve the presence of foreigners in one of America's most famous cities). [...] The stories are told successively rather than simultaneously, and a great part of the interest of the film derives from our gradual realisation that the stories are temporally (and not simply thematically) parallel – and from our progressively greater understanding of just how and when the stories traverse one another (it is the dimension of the film's structure that *Pulp Fiction* closely resembles) (2001, p. 156-157).

Si Jarmusch présente parfois ses histoires de manière successive plutôt qu'alternée, cela n'empêche toutefois pas certains de ses films d'opter pour une structure narrative chorale. À l'instar d'*Amores Perros* (2000) d'Iñárritu, qui employait une structure similaire, de multiples histoires cohabitent et convergent généralement autour d'un événement perturbateur, mais ces occurrences demeurent plutôt rares. Certains films mettent en scène un réseau de personnages familiers (*Friends With Money* (2006) de Nicole Holofcener, *Happiness* (1998) de Todd Solondz, *Le code a changé* (2009) de Danièle Thompson) alors que d'autres

s'intéressent davantage à une constellation d'étrangers qui, la plupart du temps, finiront par se croiser, selon les lois du hasard⁵ ou lors d'un événement traumatique.

Roger Ebert observait, à juste titre, l'attirance d'Altman envers la puissance des hasards et du désordre : « [Robert Altman] doesn't like stories that pretend that the characters control their destinies, and their actions will produce a satisfactory outcome. He likes the messiness and coincidence of real life, where you can do your best, and some days it's just not good enough » (Ebert 2007, p. 695). Il s'agit bien entendu d'un désordre et d'un hasard organisés, mais qui porte à la réflexion. C'est ainsi que des films comme *Bobby* (2006) d'Emilio Estevez, *Crash* (2004) de Paul Haggis ou *21 Grams* (2003) d'Alejandro Gonzalez Iñárritu réunissent des étrangers, par hasard, autour d'un événement central. À cet effet, suivant le succès de *Crash*⁶, Paul Haggis réalisa, en 2014, le film choral *Puzzle*, arborant le sous-titre peu subtil « trois couples, trois villes, un secret ». Un sens de la communauté ressort habituellement des œuvres chorales, car le spectateur peut constater à quel point chaque protagoniste est affecté différemment par un événement particulier. Surtout, personne n'est à l'abri des hasards et la vue surplombante du spectateur sur l'ensemble des trames narratives déployées lui offre un point de vue qui sollicite son activité combinatoire.

En outre, dans le film *Il y a des jours...et des lunes* (1990) de Claude Lelouch, les personnages principaux ont des ennuis dus au changement d'heure et subissent l'influence de la pleine lune. Par une coïncidence malheureuse, ils se retrouveront tous dans un embouteillage

⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler la théorie de Stanley Milgram à propos des six degrés de séparation entre chaque humain sur terre. Un documentaire de la réalisatrice Vali Fugulin (ONF, 2000), intitulé www.six.lemondeestpetit.ca met d'ailleurs cette théorie à l'épreuve à Montréal.

⁶ Non seulement le film a connu un certain succès critique et public, mais il a remporté l'Oscar du meilleur film.

monstre à la fin du film. Il s'agit d'une manière de réunir, dans une même scène, tous les fils narratifs préalablement déployés séparément. Il est fascinant de constater que les multiples histoires qui peuplent ce film – comme dans tous les films chorals par ailleurs – interagissent entre elles, s'influencent mutuellement. Un des personnages prononce alors une réflexion philosophique résumant à merveille la dynamique chorale : « Maintenant il fait partie de notre histoire et nous on fait partie de la sienne. On ne sait jamais les traces qu'on laisse ».

Dans le 4^e épisode de la 2^e saison de la série télévisée *The Good Fight* (CBS, 2017 – présent), une discussion entre deux personnages résume étonnamment bien cette idée. Diane (Christine Baranski) et Elsbeth (Carrie Preston) observent deux collègues qui ont une conversation animée dans la pièce voisine :

- It's weird. We're just the background characters to their story.
- And they're just the background characters to our story.
- (*En pointant le barman*) And we're all just background characters to his story. He could be the hero and we could be the villains of the story.
- Oh we're the heroes and he's the villain!

Le film choral ou les séries chorales – nous y reviendrons au chapitre 3 – permettent donc de présenter, sans en privilégier, les histoires en parallèle de chacun de ces personnages. Ceux-ci sont alors tous les « héros » de leur propre histoire, alors qu'ils peuvent avoir un rôle secondaire dans l'histoire de quelqu'un d'autre. On remarque alors que « l'alternance entre les personnages, l'interruption d'une intrigue par une autre contribuent à créer des rapprochements, des contrastes ou des échos signifiants, à établir des liens causaux ou des analogies » (Fabre 1999, p. 107). Très souvent, les personnages d'un film choral sont au service d'une thématique englobante, qu'ils abondent ou non dans le même sens. En effet, l'avantage d'un film choral est justement de présenter plusieurs points de vue variés, voire

opposés, afin d'éviter d'avoir un film trop démonstratif ne possédant qu'une seule thèse. Conséquemment, les « bons » et les « méchants » ne sont pas aussi facilement identifiables.

1.2. Deux genres limitrophes : le film à sketches et le film de groupe

D'autres types de film présentent, à leur manière, de multiples protagonistes qui illustrent la diversité ou l'unité d'une communauté. D'abord, le film à sketches, selon Vincent Pinel, est apparu avec les débuts du cinéma parlant et rassemble

[...] autour d'un thème commun plusieurs courtes fictions qui se concluent généralement par un trait d'esprit ou un rebondissement inattendu. Bien qu'isolables, ces fictions participent à l'ensemble d'une construction préméditée et relèvent d'une stratégie de production. Il convient de distinguer le film à sketches d'autres structures éclatées qui juxtaposent des séquences liées par la force du commentaire [...], par la dynamique du scénario [...] ou encore par la seule force du thème [...]. La distinction est plus délicate entre le film à sketches et le film à plusieurs volets composés d'épisodes (*Paisa* de Roberto Rossellini), de nouvelles (*Le Plaisir* de Max Ophüls) ou de contes (*Kaos* de Paolo et Vittorio Taviani) (2006, p. 204).

Les films à sketches sont des courts-métrages, souvent sur un même thème et mis bout à bout. Ceux-ci sont généralement réalisés par plusieurs réalisateurs provenant de divers horizons. Pensons à *Paris, je t'aime* (2006), *New York Stories* (1989), *Montréal vu par...* (1991), *New York, I Love You* (2009) ou encore *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence* (2007), qui regroupe 35 réalisateurs différents. La tendance du film à sketches est donc clairement à l'hétérogénéité des parties, où l'autonomie quasi totale de chacun des éléments est essentielle. Au sein d'un film choral, cette autonomie est davantage modérée. Enfin, le film à sketches réunit une série de différents épisodes, dont leur agencement a été étudié par David Scott Diffrient :

An episode is [...] an individual, coherent story or narrative event *in itself*. [...] These narratological attributes, which fall under the general heading of seriality, are indelibly stamped on *all* films variously called anthology, omnibus, portmanteau, and sketch films. [...] the term “episodic” refers to any text composed of a series of separate, loosely connected (or unconnected) stories *following one after the other* [...]. [These films] differ significantly from chronologically scrambled, spatially fragmented, often non-linear ensemble films employing what might be called a “braided” storytelling structure, in which multiple plotlines dovetail and diverge (2005, p. 3).

À l’inverse, *Short Cuts* (1993) de Robert Altman parvient à tisser des liens entre les histoires des 22 personnages du film. Les différentes histoires s’entremêlent tels des chassés croisés et chaque rencontre provoque des conséquences imprévisibles. Avec autant de protagonistes, il est naturel qu’ils ne se croisent pas tous, mais Altman invente des prétextes aux rencontres. C’est ainsi qu’un pâtissier (Lyle Lovett) tourmente les Finnigan (Andie MacDowell et Bruce Davison) alors que leur fils a été percuté par la voiture de Doreen (Lily Tomlin). Stuart (Fred Ward) et Claire (Anne Archer) se font inviter à souper chez un couple qu’ils ont rencontré lors d’un concert (Matthew Modine et Julianne Moore). Auparavant, Stuart se rend à un voyage de pêche avec deux amis et ils trouvent le corps inerte d’une femme dans la rivière. Il ne s’agit là que de quelques-unes des histoires qui peuplent le film d’Altman. Plus celui-ci progresse, plus les liens se découvrent.

La tendance vise davantage l’homogénéité, sans toutefois délaissier l’hétérogénéité. Un équilibre entre les deux doit exister comme nous l’avons vu. Dans *Short Cuts*, le passage d’une trame narrative à une autre se fait de façon judicieuse : « il arrive que cela se produise par glissements, à la faveur d’une rencontre de hasard [...] ; il peut s’agir d’un authentique montage parallèle, où deux actions séparées sont liées par un enjeu commun ; mais le lien peut aussi se faire par un jeu d’échos plus ou moins subtils, liés à des motifs communs, thématiques

(l'adultère, le malaise conjugal, la jalousie, la violence sexuelle...), ou isotopiques (le motif récurrent de l'eau...), la mise en rapport s'effectuer par le truchement d'une voix (télévision, chanson, téléphone) » (Fabre et Chauvin 1999, p. 108-109).

Aux antipodes du film à sketches se retrouve le film de groupe. Si le premier fait primer l'hétérogénéité des parties, le second prône l'homogénéité de l'ensemble. Le film de groupe⁷ met inmanquablement de l'avant l'idée de communauté. Mentionnons *Murder By Death* (1976) de Robert Moore, *The Breakfast Club* (1985) de John Hughes, *The Big Chill* (1983) de Lawrence Kasdan, *Ocean's 11* (2001) de Steven Soderbergh, *8 Femmes* (2002) de François Ozon, *Steel Magnolias* (1989) de Herbert Ross ou encore *Little Miss Sunshine* (2006) de Jonathan Dayton et Valerie Farris.

D'après Margrit Tröhler, les films de groupe « comportent *un ensemble* de personnages *différenciés* mais *réunis* pas un lien social dans un groupe (famille, cercle d'amis/ies, bande de jeunes). Ils dessinent les positions, les tensions et les émotions à l'intérieur de ce groupe souvent caractérisé par un lieu central de rencontre » (2000, p. 85-86). Généralement, les personnages évoluent dans la même intrigue centrale et forment un noyau très homogène. Evan Smith se demande si les films chorals, ou ce qu'il appelle la « thread structure », n'est pas simplement une nouvelle façon de présenter des films de groupe (*ensemble films*), dont la formule existe depuis bien longtemps : « However, unlike thread structure, ensemble films

⁷ « Une astuce pour reconnaître un film de groupe d'un film choral consiste à lire le résumé présent sur la jaquette du film, ou encore à tenter d'en faire un synopsis court. Généralement, la formulation permet de départager les deux. Devant un film de groupe, il est souvent aisé d'employer des formules telles « un groupe d'amis » et « une famille élargie » par exemple, et de raconter l'histoire dans laquelle ce groupe évolue. Or, devant un film choral, une multiplicité d'histoires et de protagonistes d'importance relativement égale rend la synthèse plus ardue » (Labrecque 2017, p. 58).

feature only one main story, a single dramatic journey. True, the journey is shared by multiple characters, but all of their individual goals feed into and are dependent upon one group experience. And this experience proceeds in conventional linear fashion » (1999, p. 90). Ainsi, il s'agit bien de deux types de films qui, même s'ils sont de proches parents, demeurent distincts. Dans un film de groupe, l'accent est mis sur le groupe en tant qu'unité. Cette unité – bien que composé d'éléments hétéroclites – s'articule autour d'une histoire centrale qui gouverne les actions des protagonistes.

En somme, si les différents fils narratifs ne sont pas assez soutenus et autonomes, qu'une idée de communauté ressort davantage et que les personnages forment un groupe uni, il s'agit d'un film de groupe. À l'opposé, si les histoires sont autonomes au point de former plusieurs films indépendants et successifs au sein d'une œuvre, il s'agit d'un film à sketches. Au centre, le film choral demeure celui qui illustre le mieux la notion de réseau. Il n'y a pas qu'un seul modèle de film choral, ce qui explique les nombreuses tendances à l'unité ou au fragment au sein même de la définition. Mais même si le film choral peut tendre vers le film de groupe ou le film à sketches, une tension entre l'hétérogénéité des parties et l'homogénéité du tout doit absolument demeurer. Pour faire partie de l'horizon d'attente des spectateurs et pour être accepté comme forme narrative complexe et plurinarrative, il a fallu une lente évolution que nous tâcherons à présent de retracer.

2. Évolution du film choral

Il est difficile de déterminer avec précision quel est le premier film choral, notamment parce qu'il existe un flou théorique autour de cette notion. Dans un ouvrage à propos des

scénaristes italiens, Marie-Christine Questerbert effectue un entretien avec Furio Scarpelli, qui a travaillé avec le scénariste Sergio Amidei dans les années 1950. Lorsque Scarpelli décrit sa collaboration avec Amidei, il emploie le terme choral, ce qui constitue une occurrence vérifiable, pour la première fois associée au cinéma. Selon ses dires, Scarpelli affirme que lorsque « nous avons écrit ensemble *Ces demoiselles du téléphone*⁸, déjà, sans doute, cette invention du film choral, des histoires multiples commençait à être un peu usée. Faire un film à sketches, ou avec des histoires simplement entrelacées, ce qui ne se fait plus, mais dont Amidei était le maître, n'est pas une chose facile » (Questerbert 1988, p. 108). Scarpelli ajoute qu'Amidei serait même l'inventeur du film choral : « Amidei a inventé le film à histoires multiples, cette situation n'existait pas, ce qui l'a poussé c'est uniquement la nécessité qui était la sienne de *représenter un ensemble*. S'il avait pu bâtir des histoires sur 45 millions d'habitants, il l'aurait fait » (Questerbert 1988, p. 108). Cette phrase fascinante révèle l'essence du film choral. Cela dit, il est erroné d'affirmer que le film à histoires multiples n'existait pas avant Amidei et une confusion autour du film à sketches semble régner.

Pour Peter Bondanella, qui s'est intéressé de près au cinéma de Roberto Rossellini et au phénomène de choralité, un chœur est un groupe qui chante à l'unisson, sans qu'il soit réellement possible de discerner des voix individuelles de l'ensemble collectif. Pour reprendre l'appellation d'origine, le terme *coralità*, en italien, semble bien être la source du qualificatif choral au cinéma. Il ne s'agit pas ici de décoder toutes les étymologies du mot, mais sa définition, comme le suggèrent les dictionnaires italiens actuels, s'oppose à l'individualité. Rossellini lui-même se confiait en ces termes : « Realistic film is in itself a chorale... I began

⁸ *Le signorine dello 04*, Gianni Franciolini, 1955.

by putting the accent on the collective above all. [...] My own personal neorealism is nothing but a moral stance that can be expressed in four words : love of one's neighbor » (Gottlieb 2004, p. 38). Ajoutons que certains films, qui se classaient jadis sous la bannière chorale, présentent plutôt un personnage-sujet qui incarne la collectivité. Ces œuvres furent d'ailleurs encensées par plusieurs au temps du néoréalisme et certains personnages, comme Pina dans *Rome ville ouverte*, personnifient une entité collective et possèdent une dimension proprement chorale pour l'époque⁹.

Ces films néoréalistes, dans lesquels un personnage central cristallise plusieurs consciences, ont aussi côtoyé des œuvres mettant en scène de nombreux protagonistes de statuts relativement égaux. Nous pensons à *Dimanche d'août* (1950) de Luciano Emmer, qui regroupe une poignée de personnages se dirigeant à la plage par une belle journée d'été, avant de s'en retourner à Rome en fin d'après-midi. Aucun grand récit ne peut être dégagé, si ce n'est de l'observation, parfois comique, d'un échantillon de la population se rendant à la plage. Si Marcello Mastroianni y tient un rôle, il n'est pas le héros de l'histoire. À vrai dire, cet exemple ne reflète pas tout à fait la façon dont le film choral est généralement perçu de nos jours. Bien qu'on y présente pléthore de personnages au quotidien et que la narration puisse parfois être moins soutenue, cette forme s'est modifiée, les trames narratives se sont fortifiées et le récit s'est complexifié. Même si les œuvres chorales de nos jours illustrent les tranches de vie de personnages étrangers ou familiers, cette conception du film choral néoréaliste n'est plus qu'un canevas lointain à partir duquel le film choral contemporain a évolué. Ou, plus

⁹ Un film comme *Riz Amer* (1949) de Giuseppe De Santis s'insère dans la même mouvance. Il montre le quotidien des *mondines*, ces travailleuses sans contrat dans une rizière, en se concentrant sur le personnage complexe de Francesca.

justement, on pourrait mentionner qu'il existe une continuité et une rupture avec ce qui se faisait auparavant.

Robert Altman, à sa manière, a cependant fait perdurer cette tradition des films chorals à la *Dimanche d'août*, notamment avec *Nashville* (1975), *A Wedding* (1978), *Prêt-à-Porter* (1994) et *A Prairie Home Companion* (2006). Le premier exemple est souvent considéré comme le chef-d'œuvre d'Altman :

Instead of a driving plot line, there are simply five days of life in *Nashville*, with the camera jumping from place to place, making sure to show all twenty-four characters on each of the days. (The narrative is far less random than it first appears, but does not drive forward like most Hollywood films.) [...] Altman was willing to trade the immediate appeal of the classic plot for the greater richness of meaning provided by complex narrative structure (Parshall 2012, p. 3).

Proposant une structure narrative davantage complexe, Altman déployait une mosaïque de personnages. Le spectateur encore peu habitué à ce type de films se trouvait face à un étrange objet, qui délaisse la narration classique et l'intrigue linéaire.

2.1. D'autres manifestations chorales avant le mouvement néoréaliste

Dès les débuts du cinéma, l'idée d'explorer la plurinarrativité, d'illustrer une communauté et de jouer avec les fils narratifs multiples a ponctué le paysage cinématographique international. Outre les occurrences néoréalistes, d'autres œuvres s'avèrent de précieux précurseurs. Songeons, entre autres exemples, à *Intolerance* (1916) de Griffith qui, pendant près de trois heures, fait s'entrecroiser plusieurs grands récits autour d'une thématique rassembleuse. La comédie de mœurs *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir

dépeint la grande bourgeoisie et les domestiques de manière critique à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. En 1967, dans la série de documentaires *Cinéastes de notre temps*, Renoir affirmait lui-même vouloir mettre en scène une société plutôt que se consacrer à un personnage précis avec ce film : « Le côté symbolique du film, c'était quelque chose que je portais en moi depuis longtemps et j'avais très envie depuis très longtemps de faire une chose comme ça, de mettre en scène une société riche, complexe¹⁰ ».

En explorant, dès en 1927, les possibilités de l'écran multiple, Abel Gance réalise l'imposant *Napoléon*. Projetées sur trois écrans à la fois, les images devenaient *Polyvision*, soit en répétant la même image ou en présentant trois points de vue différents sur une même scène, par exemple : « Gance did not enlarge the screen simply to stun the audience with a larger picture. As well as gigantic panoramas, Gance split the screen into three, into one central action and two framing actions. In this way, he orchestrated the cinema » (Brownlow 1996, p. 559). Cette idée d'orchestrer un film à écrans multiples – tout autant valide pour un film choral d'ailleurs – nous apparaît comme un parallèle probant avec la polyphonie¹¹ et son agencement harmonieux entre les différentes voix, comme nous le verrons. Il s'agissait d'une manière fort novatrice afin de s'affranchir de l'écran unique et de l'obligation de ne présenter qu'une seule action à la fois.

¹⁰ *Jean Renoir, le patron, 3^e partie : la règle et l'exception* (1967). La réalisation est signée par Jacques Rivette. 1h15 minutes.

¹¹ Selon Jean-Jacques Meusy, dans son article sur la Polyvision, « Abel Gance évoquait toujours la polyphonie pour faire comprendre ce qu'est la Polyvision » (2000, p. 155).



Figure 2. *Napoléon* d'Abel Gance

C'est ainsi que Gance « a voulu pour son *Napoléon* dépasser les limites de cet embryon de montage simultané, horizontal, en créant deux écrans latéraux. Dès lors, le montage acquérait de plein droit une double dimension et devenait, pour employer le terme de Gance, une véritable « orchestration » d'images animées, chaque écran jouant le rôle d'un instrument, selon une métaphore qu'il se plaisait à employer » (Meusy 2000, p. 154). Il s'agissait d'un exercice de style remarquable que nous assimilons à une proto-forme du film *Time Code* (2000) de Mike Figgis, dont nous discuterons au prochain chapitre.

Autre cas de figure incontournable : *Grand Hotel* d'Edmund Goulding (1932). Réunissant notamment Greta Garbo, Joan Crawford, John et Lionel Barrymore, ce film présente, dès la séquence d'ouverture, les protagonistes discutant au téléphone. Ceux-ci sont ainsi introduits un à un, dans une séquence dynamique qui présente les principales intrigues qui s'entrecroiseront : « Dans cette œuvre ambitieuse se déroulant dans un hôtel luxueux à Berlin, les fils narratifs sont bien séparés au départ, mais ils se rejoignent tous vers la fin, au moment où l'histoire se met à tourner autour du baron (John Barrymore), devenu moteur du récit en quelque sorte. Il s'agit certes d'un film à protagonistes multiples, mais l'autonomie

des personnages et des histoires s'amenuise alors que le récit progresse » (Labrecque 2017, p. 28).

En somme, quelques films bien avant les années 1990 ont mis en scène des protagonistes multiples et des histoires entrecroisées. Par les cas de figure soulignés, nous voulions surtout démontrer qu'il ne s'agit pas d'un phénomène récent. Or, nous nous intéressons surtout aux raisons qui font qu'à partir des années 1990, la popularité de ce type de films – combinée à d'autres symptômes que nous étudierons dans cette thèse – s'accroît considérablement. Lorsqu'il est question du film choral, deux grandes tendances peuvent dès lors être observées. D'un côté, le film à protagonistes multiples est présent dès les débuts du cinéma narratif, où il « côtoie le modèle dominant du héros au singulier [...]. Il développe ses variantes dans les années 20 avec Griffith ou Eisenstein [...]. Un concept esthétique et social semblable développant une narration « faible » se retrouve dans le puzzle des histoires quotidiennes de certains films chorals néoréalistes comme *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Dimanche d'août* (Luciano Emmer, 1950) ou *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953) » (Tröhler 2002, p. 24). D'un autre côté, le film choral néoréaliste présente une forme qui peut être différente de la conception actuelle lorsqu'un personnage central représente le peuple. Son appellation a traversé les époques, même si sa forme particulière a évolué jusqu'à aujourd'hui.

La narration multiple s'est mutée et s'est cristallisée dans les années 1990, comme nous le soutenons dans cette thèse, empruntant à l'une et à l'autre de ces voies certains éléments. Plutôt que d'observer une rupture claire et définitive avec les tendances énoncées, deux chemins entrecroisés ont progressivement enrichi la définition actuelle du film choral. Après quelques essais, ces deux voies combinées rencontrent finalement, dans les

années 1990, un contexte sociotechnique favorable – notamment propulsé par Internet, mais combiné à la complexification des séries télévisées et au développement de la société en réseaux – où un spectateur « idéal » pour ce type d’œuvres peut pleinement émerger. En 1982, John Ellis constatait d’ailleurs que bien peu de films abordaient la communauté, contrairement à la télévision :

Movement from event to event is slower than in cinema, and particular incidents tend to proliferate and be explored more in detail. This tends to produce an emphasis on groups rather than individuals, on communities rather than couples. The core of a TV series is more often a family, a street or a workplace than it is an individual. The kind of exploration of a relatively large group and their interrelations which the entertainment film rarely handles [...], is a common phenomenon on TV (Ellis 1982, p. 153).

Cette assertion était peut-être vraie au début des années 1980, mais elle sera rapidement contredite alors qu’Internet se propage et que les films chorals se mettent à pulluler. Voilà qui expliquerait – en partie du moins – cette popularité récente.

Selon Peter Parshall, la principale raison pour laquelle les films à narration complexes – parmi lesquels se trouvent les films chorals – se sont popularisés, c’est parce que le public était prêt à les recevoir : « While these new forms – ‘complex narratives’ in Janet Staiger’s terminology – do not dominate theater screens, they have received wide acceptance » (2012, p. 4). Parshall s’intéresse surtout aux films qui présentent des histoires multiples et à ceux qui racontent la même histoire avec des variations. Il parle ainsi, dans le premier cas, de « multi-plots films », que nous rapprochons des films chorals et qu’il distingue des « ensemble films », que nous assimilons aux films de groupe. En explorant leur genèse, il se rend compte que ces « multi-plots films » ont effectivement connu un essor dans les années 1990, en tant que forme narrative complexe : « After decades of neglect, the multi-plot film came into its own as one

of the complex narratives forms explored in the 1990s. While it has multiple protagonists like the ensemble films, it differs in having truly separate plot lines » (Parshall 2012, p. 8). Or, si les années 1990 ont servi d'incubateur techno-crétatif, le phénomène choral et la pensée en réseaux existaient sous diverses formes bien avant cette décennie. Surtout, ce phénomène dépasse largement les frontières du domaine cinématographique, pour trouver ses racines en musique comme en littérature. Opérer une archéologie de ce phénomène nous permettra de mieux saisir son évolution et ses particularités contemporaines.

3. Polyphonie musicale et littéraire

D'emblée, lorsqu'on songe à l'adjectif choral, il est parfaitement normal de l'associer au chant choral. Plusieurs voix individuelles s'unissent et créent différentes combinaisons vocales harmonieuses. La forme musicale qui se rapproche le plus de la forme chorale au cinéma réside dans la polyphonie, où « l'individualité des sons est conservée ; chaque son fait partie d'une mélodie qui se distingue de celles qui se meuvent en même temps. Bien plus, toutes les parties ont une valeur équivalente. Toutes étant mélodiques, aucune, en principe, n'a la prépondérance sur les autres. La basse, le ténor et le contralto se meuvent aussi librement que le soprano et requièrent comme lui notre attention » (Martel 1940, p. 4-5). Parmi les différentes formes de la polyphonie musicale, le contrepoint s'avère la plus appropriée. Il s'agit d'un procédé d'écriture musicale qui superpose différentes mélodies entendues

simultanément. Le canon, notamment, constitue l'une des manifestations les plus notoires¹². Au-delà de l'importance relativement égale de chaque partie, l'indépendance de chacune de ces voix est nécessaire, puisqu'il doit tout de même subsister un équilibre harmonieux. À l'instar du film choral, l'agencement des parties s'avère donc crucial pour obtenir un effet d'ensemble qui ne soit pas cacophonique. Il s'agit d'orchestrer diverses consciences pour que les voix cohabitent sans se faire compétition.

Les fonctions « de la polyphonie tout entière peuvent donc se percevoir sur un vaste champ dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si l'on veut, une prééminence du contrepointique, et de l'autre une tendance à l'unité, une prééminence de l'harmonique » (Souris 2000, p. 80). D'un côté, nous retrouvons l'idée de la multiplicité (le contrepoint, avec la superposition de mélodies autonomes), et de l'autre, l'unité de l'ensemble (l'harmonie, qui implique généralement une seule mélodie, accompagnée par des voix ou des instruments venant créer des accords ayant pour dessein d'enrichir la mélodie principale). Côté cinéma, notre premier réflexe consiste à apposer cette structure harmonique à la majorité des films possédant une seule trame narrative, un seul personnage principal, où les rôles secondaires (les accords, l'accompagnement) servent à supporter le rôle principal (la mélodie). Il s'agit d'ailleurs de la très grande majorité des films produits par Hollywood, où la linéarité d'une intrigue soutenue – depuis Aristote – provoque une immersion dans la fiction. D'une certaine manière, ces personnages secondaires incarnent autant d'instruments venant supporter le thème musical. Dans un article à propos de la narrativité musicale, Michael Toolan établit

¹² Il est à noter qu'une grande part de la musique corse, provenant des chants de bergers, est aussi polyphonique. Celle-ci raconte généralement les faits de la vie quotidienne, comme les films chorals néoréalistes, en quelque sorte.

justement des parallèles qui abondent en ce sens, mais en proposant plutôt de l'aborder sous l'angle de la focalisation :

Qu'est-ce qu'un instrument de musique si ce n'est le moyen d'exprimer une mélodie ? Et qu'est-ce qu'une mélodie si ce n'est l'expression de cet instrument ? Ces instruments, des quasi-personnages, fonctionnent souvent comme des focalisateurs. C'est du moins le cas des instruments solistes, qui peuvent devenir focalisateurs à n'importe quel moment de la performance, et qui peuvent changer à plusieurs reprises pendant un morceau – à moins que ce ne soit un concerto –, et cela peut même impliquer l'ensemble des instruments lors de certains passages, lors des *climax* par exemple. Ce dernier point est sans doute analogue à ce qui se passe dans l'épisode d'un récit filmique, où l'on suppose que quelque chose est vu par tous les personnages principaux, collectivement. Le passage d'un instrument (ou d'une section d'instruments) soliste à un autre apparaît souvent semblable à un changement de point de vue dans un film, dans une narration écrite ou dans un film documentaire (2011, p. 6).

Ajoutons que ce changement de point de vue peut certainement dépasser les limites d'une narration écrite ou d'un film documentaire. Il s'agit d'une autre approche à la narrativité au cinéma, qui trouve un écho particulier avec ce que nous affirmons à propos des protagonistes d'un film choral et des différentes lignes mélodiques en polyphonie. En élargissant la conception de la focalisation chez Toolan, le passage d'un instrument soliste à un autre, à l'instar du passage d'une trame narrative à une autre au cinéma, dynamise le récit. À tout le moins, le raisonnement de Toolan prouve qu'au delà de la métaphore musicale évocatrice qu'ils offrent, les parallèles entre cinéma, musique et narrativité ne sont pas futiles. Dans un film choral, les focalisateurs, ou protagonistes, changent selon l'histoire qui est mise à l'avant-plan. À ce point-ci de notre argumentation, ces propositions peuvent sembler superficielles ou encore obscures, mais il s'agit surtout de créer certains parallèles en vue de mieux saisir la question de la choralité dans son ensemble.

3.1. Une littérature chorale

En littérature, les proches parents de la forme narrative chorale abondent. Nous pouvons songer à certains recueils de nouvelles qui font cohabiter au sein d'un même ouvrage plusieurs textes, comme *Dubliners* (1914) de James Joyce, *Les Aurores montréalaises* (1996) de Monique Proulx ou encore *Nouvelles* (1953) de J. D. Salinger. Cela dit, même s'il existe certaines exceptions dignes d'intérêt, la majorité des recueils ne font pas nécessairement s'entrecroiser les personnages, les lieux ou les sujets de leurs nouvelles. La dynamique à l'œuvre n'est donc pas exactement la même que dans un film choral. Plus justement, nous pouvons alors penser à ces romans présentant des protagonistes multiples, comme la série de romans *Les Chroniques de San Francisco* (1978) d'Armistead Maupin, *Ulysses* (1922) de James Joyce ou, plus justement, ceux présentant des histoires entrecroisées, tels *Nikolski* (2005) ou *Six degrés de liberté* (2015) de Nicolas Dickner, ou encore la série de romans *Le Trône de fer* (1996), de George R. R. Martin, adaptés avec succès par HBO pour la télévision sous le titre de *Game of Thrones*¹³.

Nous serions également tenté de mentionner Honoré de Balzac qui, dans son étonnante *Comédie Humaine* (1830-1856), se plaisait à faire intervenir quelques-uns de ses personnages dans plus d'un roman, établissant ainsi un véritable réseau entre plusieurs ouvrages de sa colossale entreprise littéraire. En ce sens, « Balzac doit être tenu pour l'initiateur de cette technique, lui qui est passé maître dans l'art d'interrompre périodiquement chaque sous-intrigue par montage alterné ou montage parallèle avec une ou plusieurs autres » (Baron 2015,

¹³ Nous y reviendrons au chapitre 3, afin de voir comment s'y déploie une structure en réseau de manière particulièrement efficace.

p. 389). Faite d'éléments hétéroclites, la *Comédie Humaine* était donc perçue par son auteur comme un tout cohérent. Si chaque œuvre est en soi autosuffisante, le projet devient véritablement choral après avoir lu plusieurs romans de Balzac, qui peuvent par ailleurs être parcourus dans n'importe quel ordre. Une savante architecture se révèle peu à peu, dévoilant l'incroyable cohérence du monde dépeint par l'auteur dans son étude de mœurs.

La polyphonie possède aussi un versant littéraire, désignant des œuvres se distinguant de celles à un personnage principal, sujet de toutes focalisations. S'inscrivant en faux contre les œuvres dites « homophoniques » et « monologiques¹⁴ », la polyphonie établit une égalité entre les multiples voix se faisant mutuellement écho. Cette égalité « des “voix” résulte donc d'un phénomène de mise en sourdine de la voix du narrateur, qui n'est plus le centre hiérarchique dominant de la valeur, mais aussi qui fait s'affronter en même temps des héros dont aucun n'est dominant, ni l'incarnation de la figure de l'auteur » (Rabatel 2008, p. 375). Fiodor Dostoïevski, selon les dires Mikhaïl Bakhtine (1970, p. 78-79), serait le créateur du roman polyphonique, dans lequel cohabitent plusieurs points de vue autonomes.

Pour orchestrer un film choral ou pour rédiger un roman polyphonique, il faut tenir compte de l'effet d'ensemble et savoir manier les différents récits et les différentes consciences. La volonté des personnages s'émancipe et peut être différente de la voix ou du discours de l'auteur ou du narrateur. Ainsi, seule la polyphonie permettrait de représenter toute la complexité et la diversité des émotions humaines. Dans une œuvre polyphonique cohabitent donc de multiples idéologies et consciences indépendantes, permettant à différents milieux

¹⁴ Concernant ces termes, voir Bakhtine 1970, p. 34-35.

sociaux de faire entendre leur voix, ce qui annihile, du moins en apparence, une œuvre ne véhiculant qu'une seule thèse.

3.2. Un cinéma davantage nuancé ?

Dans le cinéma hollywoodien, le point de vue du personnage principal est généralement le seul exposé. Cet état des faits implique une vision plutôt univoque ou manichéenne des choses. Il est clair qu'une division entre personnages principaux et secondaires existe. Dans les films d'action, par exemple, le héros représente habituellement le bien et les ennemis sont forcément mauvais. Dans un film choral où la polyphonie se déploie, la multiplicité des points de vue met en doute cette vision plutôt réductrice : « In thread structure, the assorted protagonists often serve double duty, playing hero in one story axis, and supporting character or even villain in another » (Smith 1999, p. 90-91). Ce relativisme permet de confronter des points de vue qui peuvent s'avérer contradictoires tout en apportant d'intéressantes nuances. Le fait que chaque protagoniste soit placé sur un relatif pied d'égalité nivelle leur importance et ouvre la porte à de multiples interprétations. Par exemple, dans le film *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, le point de vue de la femme d'un riche homme d'affaires (Catherine Zeta-Jones) a autant de poids que celui d'un policier mexicain (Benicio Del Toro), d'une adolescente tourmentée (Erika Christensen) et de son père, un politicien chargé de démonter un puissant réseau de drogue (Michael Douglas). La mise en commun de ces multiples points de vue égaux permet d'avoir une vue d'ensemble et – *a priori* – sans parti pris afin de présenter les diverses facettes et enjeux du milieu de la drogue aux États-Unis.

Puisqu'il n'y a pas qu'une thèse centrale défendue par l'auteur, un espace pour que puissent cohabiter plusieurs points de vue parfois contradictoires est alors créé. La polyphonie remet donc en cause le principe de l'auteur comme seule source du sens par ce refus de la hiérarchisation. Par contre, cette impression d'impartialité peut facilement être détournée pour n'en offrir que le pâle reflet. Le romancier, le réalisateur ou le scénariste demeurent libres de faire ce qu'ils souhaitent avec leurs personnages. Et même s'ils sont, en apparence, de statuts relativement égaux, il ne peut s'agir que d'un leurre. Ainsi, comme le rappelle Umberto Eco, « en menant sa stratégie avec perspicacité, [l'auteur] essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion, mais bien de renforcement mutuel » (1985, p. 75).

La forme chorale, bien avant l'invention du cinématographe, s'est donc exprimée par le biais de différents médias. Cela semble indiquer un attrait, ou à tout le moins une certaine sensibilité envers cette forme polyphonique. Il s'agit d'une forme qui illustre la manière dont peut se déployer un réseau composé de divers éléments. Finalement, afin de mieux saisir l'essence de cette forme narrative au cinéma, un passage par la théorie de l'acteur-réseau se révèlera pertinent. Non seulement s'agit-il d'une manière conséquente de conclure ce chapitre en abordant directement la notion de réseau, mais cela nous permettra de démontrer l'existence d'une parenté thématique et structurelle avec les œuvres chorales.

4. Quelques considérations au sujet de la théorie de l'acteur-réseau

La théorie de l'acteur-réseau, initiée notamment par Bruno Latour, Michel Callon et Madeleine Akrich, est une approche sociologique qui trouve une résonance toute particulière lorsqu'abordée sous l'angle du film choral. Cette théorie, entre autres choses, s'intéresse à la manière dont les réseaux sont construits et se transforment, mais également à l'ensemble des articulations qui les composent : « Networks are maps of articulations, which at this point you might think of as connections. The task of Actor-Network Theory is to discover how such networks get built, how they are maintained and transformed, how the articulations are made and unmade, and what qualities comprise those articulations » (Slack et Wise 2005, p. 121).

Débutons par considérer deux de ses éléments constitutifs. Le premier concerne l'importance des non-humains et le second, l'idée d'ouvrir un objet. Dans le premier cas, on remarque que les réseaux sociaux « [...] sont toujours impurs ou plutôt hétérogènes, faits d'humains et de non-humains. La théorie de l'acteur-réseau, qui a été élaborée pour étudier les sciences et les techniques et la manière dont elles naissent et se diffusent dans la société, rajoute tous les éléments matériels qui manquent à la théorie des réseaux sociaux (Callon et Ferrary 2006, p. 40). Ainsi, les humains et les non-humains, de même que des événements, constituent autant de points d'entrée dans un réseau, et nier l'importance des non-humains serait une erreur, car tout est relié – pour reprendre une expression de Bruno Latour – dans un technogramme matérialisé¹⁵. Cela dit, humains et non-humains n'appartiennent pas à la même

¹⁵ Mentionnons aussi l'importance des propos de Gilbert Simondon, qui s'est intéressé, dans un cadre plus large, à la dimension sociotechnique en souhaitant restituer à la technique la place qui lui revient dans la culture : « la culture doit incorporer les êtres techniques sous forme de connaissance et de sens des valeurs. [...] pour redonner

catégorie ontologique, car « le mode d'être du *Dasein* qui est, bien sûr, le mode d'être des humains, est essentiellement différent du mode d'être des non-humains. Être humain, c'est être-au-monde-avec-les-autres, tandis que les non humains ne sont pas seulement indifférents aux humains, mais aussi aux non-humains et à eux-mêmes » (Vandenberghe 2006, p. 158-159).

Dans le deuxième cas, concernant l'importance d'ouvrir des objets, Bruno Latour propose une explication fort éclairante à partir d'un simple marteau, et souligne toute la puissance des connexions mises en évidence :

Si nous devons, par intention pédagogique, inverser le mouvement du film dont ce marteau n'est que la terminaison, nous devrions déployer des temps lointains et des espaces dispersés, toujours plus nombreux : l'ampleur, la dimension, la surprise des connexions aujourd'hui invisibles qui seraient alors rendues manifestes, nous donneraient par contraste l'exacte mesure de ce que ce marteau, aujourd'hui, fait. Rien de moins local, de moins contemporain, de moins brutal qu'un marteau, dès que l'on se met à déplier ce qu'il agence; rien de plus local, brutal et durable que ce même marteau, dès qu'on replie tout ce qu'il a impliqué (2000, p. 3).

Notons que cette idée de « déplier » un objet pour en révéler les connexions relève d'une approche verticale, par strates. En effet, elle implique une certaine archéologie, afin de pouvoir remonter aux origines de tous les éléments requis dans sa fabrication. En appliquant ces notions au cinéma, plutôt que de remonter à la genèse de l'objet, à sa construction, nous désirons découvrir comment celui-ci peut rassembler les gens. L'objet devient médiateur et partie prenante d'un réseau diégétisé. Précisons : il s'agit de voir comment, en somme, le

à la culture le caractère véritablement général qu'elle a perdu, il faut pouvoir réintroduire en elle la conscience de la nature des machines, de leurs relations mutuelles et de leurs relations avec l'homme, et des valeurs impliquées dans ces relations » (1958, p. 13).

réseau d'un film choral déploie, sur un axe horizontal si l'on veut, un ensemble de liens composé de personnages, mais parfois aussi d'objets signifiants. Nous ne nions certainement pas l'importance d'un axe vertical, mais notre conception du réseau au cinéma nous amène à considérer davantage le déploiement horizontal de celui-ci¹⁶. Ce faisant, les parallèles avec les notions voisines de cartographie et de spatialité s'avèrent plus saillants comme nous le verrons. Nous souhaitons révéler la manière dont se déploie le réseau à l'intérieur de la diégèse, mais également comment celui-ci structure le dispositif. Nous y reviendrons dans les prochains chapitres.

De nombreux films chorals font intervenir des non-humains et montrent de quelle façon ils entrent en relation avec des humains. Même si cette thèse s'intéresse principalement à l'aspect narratif, soit l'agencement des trames multiples dans lesquelles évoluent des personnages, nous souhaitons tout de même apporter cette nuance. Le film *Carnages* (Delphine Gleize, 2002), par exemple, montre de quelle manière les restes d'un taureau dépecé affectent le parcours de plusieurs protagonistes. Le film *Le violon rouge* (François Girard, 1998) fait intervenir un violon inestimable – qui possède pratiquement le statut de protagoniste – et le spectateur suit son parcours, qui tisse un réseau de liens à travers le temps et les continents. De manière sensible, le film *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), montre à quel point l'œuvre *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf affecte et hante la vie des trois protagonistes féminins, à différentes époques. Les réseaux se déterritorialisent, certes, mais ne se limitent pas non plus à une période de temps restreinte, comme le montrent certains exemples de films

¹⁶ Notons cependant que le réalisateur François Girard, notamment avec *Le violon rouge* (1998), mais surtout avec *Hochelaga Terre des Âmes* (2017), explore la verticalité des couches temporelles dans ces deux œuvres chorales. Pour *Hochelaga*, une fouille archéologique, effectuée par l'un des protagonistes, permet de révéler de manière plutôt littérale le passé des autres personnages, des autres histoires enfouies.

chorals. Il s'agit aussi d'une preuve qu'une certaine stratification peut s'opérer. Celle-ci révèle alors de multiples couches de temps qui permettent d'explorer les réseaux d'hier, d'aujourd'hui, et qui laissent entrevoir ceux de demain. Les deux axes, verticaux et horizontaux, peuvent alors être combinés pour enrichir la vision et la conception du réseau au sein de ces œuvres.

De surcroît, le réseau peut se révéler autrement qu'avec des objets. Un accident de voiture, par exemple, vient unir, de façon parfois violente, les destins de plusieurs protagonistes dans certains films chorals. C'est le cas de la trilogie d'Alejandro González Iñárritu (*Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003) et, dans une moindre mesure, *Babel* (2006)). Dans le premier cas, un événement traumatique, soit un accident de voiture, lie les destins d'El Chivo, d'Octavio et de Valeria. David Bordwell mentionne à juste titre qu'il s'agit là d'une technique fort efficace : « Traffic accidents are just the most extreme instance of dramatic but contingent nodes, the unlikely points of connection within the film's network. A convergence must be made salient for us, and a car collision is a vivid way to do that » (2008, p. 207). En ouvrant cet événement, nous découvrons un véritable réseau, fortement basé sur la chance et les coïncidences. En effet, si l'un des trois personnages n'était pas arrivé à l'intersection à ce moment précis, la suite des choses aurait été fort différente.

4.1. *Short Cuts* et l'illustration exemplaire du réseau

Dans le documentaire *Luck, Trust & Ketchup : Robert Altman in Carver Country* (1993), John Dorr et Mike Kaplan suivent Robert Altman alors qu'il tourne *Short Cuts*. Le

réalisateur y mentionne comment il est parvenu à injecter une structure chorale à l'œuvre de Raymond Carver :

I'm trying to use a form telling these stories in such a way or showing them in such a way that the audience is making up the stories actually. I show a piece of 'this couple does this' and then I go to another story and I come back to this couple and the audience immediately has to say 'what happened to that couple while I was gone?' [...] They have to fill in that gap. These may be obligatory scenes. And it seems to me if I can get the audience to actively do that, that means every individual, millions and millions of people making up their own stories about what happened in these gaps, it might be a whole new way of allowing the audience participation.

Les spectateurs doivent, selon Altman, injecter du savoir et formuler des spéculations afin de remplir les ellipses. Que se passe-t-il alors qu'une histoire s'interrompt pour passer à une autre ? Pour Altman, il s'agirait d'une nouvelle manière de permettre la participation des spectateurs, sans pour autant avoir recours directement à l'interactivité. Pour Maria del Mar Azcona, qui a mené une brève étude empirique auprès d'une vingtaine de spectateurs suite au visionnement du film *Short Cuts*, il s'agit effectivement d'un type de film qui sollicite grandement les spectateurs : « Even some of those spectators who affirmed that they had no problem in following the characters' paths through the film did mention that watching a multi-protagonist movie implied a greater deal of spectatorial activity » (2005, p. 14). Dans son essai *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995), Murray Smith identifie trois modes composant la structure de la sympathie au cinéma. Ces derniers permettent au spectateur de dépasser la simple identification classique au personnage d'un film de fiction. Selon certains répondants de l'étude d'Azcona, *Short Cuts* ne permet pas un engagement profond envers les personnages. En effet, étant donné la pluralité de personnages, l'allégerie envers ceux-ci serait moins grande, car l'accès que nous avons à leur intériorité resterait

limité : « Since allegiance relies on the spectators' access to a character's state of mind and the context of their actions, the spectators cannot ally themselves with the characters in *Short Cuts* » (Azcona 2005, p. 16).

Sans complètement adhérer à cette interprétation, il est vrai que le réalisateur d'un film choral doit redoubler d'adresse pour que ses multiples personnages soient crédibles, mais surtout touchants, et il dispose d'un temps limité pour le faire. En outre, ce que Murray Smith appelle l' « alignment », et qui concerne le temps passé à l'écran par chaque personnage, est évidemment partagé entre plusieurs, ce qui peut limiter, encore une fois, leur saillance. C'est également ce que souligne Evan Smith : « At the same time, each story thread is shorter, less developed, than a conventional plot line » (1999, p. 88). Comme un film choral doit mettre en scène plusieurs histoires dans un temps restreint, celles-ci sont forcément moins développées que dans un film avec une seule trame narrative. Mais cela ne veut certainement pas dire que leur prégnance et leur impact chez le spectateur seront moindres. Une autre dynamique, qui possède maints avantages, est à l'œuvre.

Paradoxalement, certains répondants de l'étude d'Azcona ont tout de même apprécié le réseau de personnages qui se déploie, offrant ainsi une variété d'interprétations et de points de vue, rendant ainsi le film choral particulièrement attrayant : « Most respondents managed to make sense of the film in spite of these restrictions and some thought that it was precisely because of the wider spectrum of characters and interpretations that the film offers that spectators can sometimes glimpse themselves in either one or another character » (Azcona 2005, p. 16). Comme le rappelle Margrit Tröhler, ces films « nous montrent, à partir d'une

position marquée d'observation participante, des personnages en train de se construire une identité sociale dans leurs relations avec les autres » (2002, p. 31).

Il s'agit certainement d'une forme davantage complexe¹⁷, que commente Evan Smith en examinant, à l'instar d'Altman, les raisons possibles derrière la popularité de la forme chorale à partir des années 1990 et de son impact sur le spectateur : « American audiences might now be more receptive to this form because our immersion in film and television has trained us to fill in gaps, to give underdeveloped characters the benefit of the doubt, to attribute levels of dramatic tension to a story thread that is too slight to actually generate that tension. We no longer demand a single, driving, fully realized story; now, we are just as happy to enjoy the mass momentum of multiple mini-dramas » (1999, p. 94). Davantage réceptif à ce type de récits multiples et entrecroisés, le spectateur s'y serait accoutumé grâce à la télévision. Nous en discuterons d'ailleurs au chapitre 3, afin de voir comment la complexification progressive de la forme télévisuelle a notamment permis à la forme chorale au cinéma de se déployer davantage. Or, il ne s'agit pas non plus d'une opération qui s'est produite dans un seul sens.

Dans une même ville, il est impossible de dénombrer l'ensemble des réseaux sociaux qui coexistent. Un film choral présente les destins entrecroisés d'une poignée de personnages, mais il aurait très bien pu aller dans une autre direction. Si nous nous mettions à songer, comme le suggère Altman, au fait que chaque individu que nous croisons dans la rue possède une vie complexe, et qu'il fait lui aussi partie de plusieurs réseaux, nous révélerions alors

¹⁷ Par ailleurs, de nombreuses occurrences du qualificatif « altmanesque », en anglais, décrivent les films chorals et constituent, par la même occasion, un hommage au réalisateur et à sa signature.

progressivement l'étendue d'une toile immense, infinie. Notre place dans le réseau global n'est donc qu'un point d'entrée parmi tant d'autres auxquels nous n'avons pas accès. Il s'agit du seul point de vue, personnel et unique, que nous puissions avoir et à partir duquel nous contemplons le monde.

Le film choral permet d'offrir une vue omnisciente, en alternant d'une trame narrative à une autre et en montrant ces autres points de vue : « Because of the shared-time principle, the narration tends toward omniscience. It's showing us characters who might not meet, who might not know of each other's existence » (Bordwell 2008, p. 200). Plus le film progresse, plus le réseau se complexifie ; plus nous progressons dans la vie, plus notre réseau s'agrandit. D'une certaine manière, « nous envisageons donc le futur, non pas comme ce qui va nous détacher et nous émanciper, mais comme ce qui va nous attacher à un nombre plus grand d'êtres dont les conséquences et les liens sont inattendus » (Latour 2003, p. 34).

4.2. L'inéluçtabilité des hasards

Bien que les humains se plaisent à croire qu'ils contrôlent leur vie et leur destin, la chance, les hasards et les coïncidences dépassent toutes les prévisions et peuvent se révéler tantôt très angoissants, tantôt très enthousiasmants. Il s'agit d'un élément sur lequel Lacan a d'ailleurs consacré une partie de sa théorie. En s'inspirant d'un concept d'Aristote, il parle ainsi de la *tuché*, traduit ici par la fortune, qui « est l'imprévu, le hors programme, que cela soit un événement heureux ou un événement traumatique » (Dimitriadis 2010, p. 37). Mais cette part de hasard, à laquelle personne n'échappe, peut être comprise par opposition avec la

notion d'*automaton*, également développée par Aristote. Tâchons de voir comment ces deux notions cohabitent :

[...] le hasard existe quand des choses qui auraient pu arriver dans une certaine fin, surviennent par hasard. Aristote distingue deux sortes d'événements de ce type. Ceux qui surviennent par automatisme [...], par *soi-même*, et ceux qui arrivent par fortune [...]. L'automatisme (*automaton*) est une notion d'une plus large envergure que la fortune (*tuché*) parce qu'elle s'applique tant aux êtres animés qu'aux objets inanimés. Tandis que la fortune (*tuché*) présuppose que l'être qui est en rapport avec l'événement aurait pu choisir l'acte capable de produire l'événement (Dimitriadis 2010, p. 36).

De nombreux films chorals se chargent donc de montrer comment le hasard affecte la vie des gens, soit par automatisme, soit par fortune. On réalise alors toute l'importance et l'inéluctabilité des « si » (si telle chose n'était pas arrivée, il n'y aurait pas eu ça). Cette façon de penser en réseau révèle un ensemble de possibilités, souvent basé sur le hasard et la chance et qui, par définition, ne se contrôle pas. Le film choral montre non seulement les effets collatéraux de certaines actions, grâce à sa formule omnisciente, mais rend le spectateur sensible aux réseaux dans sa propre vie. Rappelons cependant que notre objet d'étude ne concerne pas les films qui présentent de multiples variations sur ce phénomène, comme *Cours, Lola, Cours* (1998) de Tom Tykwer, où le même personnage revit constamment la même journée avec quelques modifications.

Lorsque le hasard est convoqué au cinéma, le film *Short Cuts* constitue un cas de figure particulièrement exemplaire. Ce film de Robert Altman consiste en une impressionnante adaptation libre de plusieurs nouvelles et d'un poème de Raymond Carver. Celui-ci porte le titre *Lemonade* et illustre de manière éloquente notre propos. On y présente l'histoire d'un père, qui culpabilise énormément suite à un voyage de pêche lors duquel son fils s'est noyé,

alors qu'il allait chercher un thermos de limonade dans la voiture, à la demande de son père. Le père se met alors à penser que si, le matin même, il n'avait pas préparé la limonade, tout ceci ne serait pas arrivé. Il élargit davantage le réseau, de manière verticale et hautement hypothétique :

[...] si, la veille, il n'avait pas acheté les citrons à l'épicerie ; si les citrons n'avaient pas été livrés ; s'il n'avait pas été tenté en voyant une affiche « Have You Had Fresh Lemonade Lately ? » ; si, au final, le tout premier citron sur terre n'avait jamais poussé, son fils serait encore en vie. Ce poème montre bien à quel point il est possible d'élargir un événement et révéler un ensemble de connexions, mais parfois, en pensant ainsi, on produit un sophisme tant la cause est éloignée de l'effet (Labrecque 2017, p. 112).

Incidentement, le film *Babel* montre très bien, à l'ère de la globalisation, comment les réseaux se déterritorialisent et comment la sphère personnelle et la sphère mondiale s'entremêlent. Lorsqu'un jeune marocain tire une balle de fusil qui percute, par accident, Susan Jones, un ensemble de nouvelles connections se met en branle. Le film présente ainsi la création d'un nouveau réseau : un réseau traumatique. Le spectateur assiste, impuissant, à l'ampleur de ce nouveau réseau qui s'étend devant ses yeux. Cet événement provoque une série de dommages collatéraux qui engendre des conséquences tragiques. Par exemple, suite à l'accident, les parents ne peuvent pas revenir aux États-Unis à la date prévue. La nounou mexicaine, qui garde leurs enfants, est retenue à la maison, alors que son fils se marie sous peu. Elle prend alors la décision risquée d'emmener les enfants avec elle. Cette décision, et un ensemble d'autres facteurs, mèneront à son expulsion des États-Unis. C'est cette complexité qui est montrée, cartographiée : « The attempt to map, and assist the viewer to imagine, the complexity of the contemporary world order becomes more ambitious in scope as we proceed through the trilogy: from the socio-economic inequalities of Mexico City in *Amores Perros*, to

the complex web of relations – personal, economic, technological, circumstantial and legal – that interconnect the diverse ensemble of characters and settings featured in *Babel* » (Sim 2012).

Le réseau est une organisation complexe. La position relative de chaque élément dans le réseau doit constamment être réévaluée, car le réseau global est lui-même instable et constamment changeant. Au final, le résultat peut être déroutant : « The resulting relationships among the different nodes are rich and specific. [...] The downside of this richness in communication has been that beyond a certain level of complexity the process of interdefinition has become unmanageable. It involved just too much communication, resulting in a cacophony of voices and a lack of coordination » (Stalder 2006, p. 181-182). Cette analogie nous semble d'ailleurs fort appropriée lorsqu'apposée au film choral. À un certain point, plus la chorale est large, plus il est difficile de coordonner l'ensemble, plus les différences individuelles s'estompent et plus l'effet d'ensemble peut être cacophonique. Ce faisant, les œuvres chorales engagent le spectateur dans un récit kaléidoscopique qu'il faut décrypter, au risque de s'y perdre ou, espérons-le, d'y trouver également un certain plaisir.

À l'issue de ce chapitre liminaire, quelques constats s'imposent. Il semblerait que l'objectif premier fut uniquement de circonscrire le film choral, ce qui n'est pas tout à fait exact. En effet, il ne s'agit pas que de constituer une simple liste de caractéristiques, car comme nous l'avons répété, nous ne souhaitons pas enfermer cet objet dans une définition définitive. Ainsi, ce détour s'avérait nécessaire afin de bien saisir ce que nous entendons par film choral, en effectuant un exercice archéologique, en quelque sorte, et en discutant de certains genres limitrophes. En discutant de la polyphonie littéraire et musicale, de même que

des nuances néoréalistes de la choralité au cinéma, nous avons pu aborder un ensemble de manifestations qui nourrissent notre réflexion.

Ce premier chapitre, à teneur majoritairement historiographique et typologique, positionne en début de parcours certaines notions que nous déploierons davantage lors des prochains chapitres. De même, les parallèles que nous avons établis avec la théorie de l'acteur-réseau et son incarnation au sein de certains films chorals – *Short Cuts* en tête de liste – sollicitent les notions de hasard et de complexité au sein d'une structure en réseau. Ces premiers constats guideront notre réflexion et nous verrons à présent comment ils se manifestent autrement, mais de manière toujours aussi conséquente, dans d'autres médias. Il s'agit d'élargir la notion de choralité afin de révéler une certaine sensibilité à cette notion, qui se déploie de multiples façons. Que ce soit par le biais de l'hypertexte ou via une complexité télévisuelle, narrative ou sociale, chacune des manifestations que nous explorerons illustre remarquablement le contexte sociotechnique qui nous intéresse, dont les racines, tel un rhizome, ne cessent de s'étendre.

Chapitre 2

Manifestations hypertextuelles et interactives

A priori, l'idée de rapprocher la structure chorale de celle de l'hypertexte peut paraître insolite, ou du moins questionnable. Comment une structure aussi libre et mouvante que l'hypertexte peut-elle trouver une quelconque équivalence dans une œuvre de fiction cinématographique, par exemple ? Même si la question de l'interactivité demeure problématique, c'est un nœud auquel nous nous attaquerons en amenant les nuances et les précautions qui s'imposent. Nous ne souhaitons certes pas forcer les liens entre l'hypertexte et le film choral, mais il nous paraît évident que la démocratisation du premier va de pair avec l'essor du second, ce qui motive notre étude de ces deux phénomènes en parallèle. Comprendre la dynamique qui régit Internet sera fort utile, surtout lorsque nous nous pencherons sur les fictions hypertextuelles, qui tentent de réconcilier, en quelque sorte, l'hypertexte et la narrativité.

L'organisation de ce chapitre suit une ligne de pensée qui établit progressivement des parallèles entre l'hypermédia et la forme chorale, tout en discutant du concept central de cette thèse : le réseau. Il importe donc de définir le fonctionnement de la base de données et d'aborder la théorie générale du réseau, telle qu'elle se décline dans certaines formes hypermédiatiques. Ainsi, ce chapitre porte sur le rôle, le fonctionnement et l'importance de l'hypermédia et d'Internet dans le contexte sociotechnique qui nous intéresse. Cette réflexion se poursuivra dans le champ des fictions hypertextuelles et du cinéma interactif. Nous proposons d'aborder la question de la cartographie – qui va de pair avec le réseau – au cinéma, ce qui nous permettra d'amener la discussion autour des notions d'*hyperlink cinema* et de *network narrative*, qui complètent les parallèles avec l'hypermédia. Finalement, nous tâcherons de déterminer la part d'interactivité présente dans une oeuvre chorale.

1. Base de données et théorie générale du réseau

L'aube des années 1990 est intrinsèquement liée à l'essor d'Internet, qui se répand progressivement, devenant peu à peu un acteur incontournable. Sa structure, fondée sur le principe du réseau, constitue une base de données. Nous soutenons qu'il est également possible de conceptualiser le film choral sous l'angle de la théorie de la base de données. Selon Lev Manovich, dans *Database as a Genre of New Media*, pris dans son ensemble, le Web est une immense base de données : « In computer science database is defined as a structured collection of data. The data stored in a database is organized for fast search and retrieval by a computer and therefore it is anything but a simple collection of items. Different types of databases - hierarchical, network, relational and object-oriented - use different models to organize data » (2000, p. 176).

En règle générale, Manovich précise que cette base de données, lorsque considérée globalement, résiste à la narrativité :

The open nature of the Web as medium (Web pages are computer files which can always be edited) means that the Web sites never have to be complete; and they rarely are. The sites always grow. New links are being added to what is already there. It is as easy to add new elements to the end of list as it is to insert them anywhere in it. All this further contributes to the anti-narrative logic of the Web. If new elements are being added over time, the result is a collection, not a story. Indeed, how can one keep a coherent narrative or any other development trajectory through the material if it keeps changing? (2000, p. 178).

Cela dit, si la base de données relève davantage de la collection que de la *fabula*, elle n'est pas aussi résistante à la narrativité qu'on pourrait le croire. Manovich suggère d'ailleurs l'idée qu'il était naturel de développer une forme de narrativité, ou à tout le moins une certaine

poétique à partir de cet outil : « Indeed, if after the death of God (Nietzsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard) and the arrival of the Web (Tim Berners-Lee) the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data records, it is only appropriate that we will be moved to model it as a database. But it is also appropriate that we would want to develop poetics, aesthetics, and ethics of this database » (2000, p. 177).

Notre conception du film choral s'inscrit en partie dans cette pensée, qui utilise la base de données comme terreau fertile permettant de déployer de nombreuses possibilités narratives. En empruntant la voie de l'hypertextualité pour naviguer à l'intérieur de ces bases de données, l'utilisateur explore un réseau qui, parfois, peut paraître s'étendre sans fin en défiant toute forme de téléologie. Même si on pourrait croire que les termes « hypertexte » et « hyperlien » font désormais partie du lexique courant tant Internet s'est intégré au quotidien d'une grande part de la population, en pratique ce n'est pas toujours le cas. Plus justement, nous pourrions dire que la plupart des gens sont familiers avec les mécanismes qui régissent Internet, même s'ils n'en connaissent pas la terminologie exacte.

Pour George Landow, qui s'est spécialisé dans l'étude de cette notion, l'hypertexte se définit plutôt simplement : « Hypertext [...] denotes text composed of blocks of text – what Barthes terms a *lexia* – and the electronic links¹ that join them » (2006, p. 3). Ce terme, employé pour la première fois en 1964 par Theodor Nelson, est repris par Katherine Hayles, qui propose qu'au minimum, un hypertexte doit posséder trois éléments : « multiple reading

¹ Espen Aarseth propose un terme pertinent et qui dépasse le domaine informatique : la topologie textuelle, représentant l'étude « des diverses façons dont les différentes parties d'un texte sont connectées, indépendamment des propriétés de son support » (Clément 1994).

paths; text that is chunked in some way; and some kind of linking mechanism that connects the chunks together so as to create the multiple reading paths » (2001, p. 21). Effectuant un tour d'horizon théorique de l'hypertextualité, George Landow souligne cette fois-ci certains mots-clés qui s'avèrent fort révélateurs et que nous réutiliserons fréquemment dans cette thèse : « Barthes and other critics employ the terms *link*, *network*, *web* and *path*. More than almost any other contemporary theorist, Derrida uses the terms *link*, *web*, *network*, *matrix* and *interweaving* associated with hypertextuality » (2006, p. 63). Ainsi, il paraît évident que ce qui prédomine, lorsqu'on aborde la question de l'hypertexte, demeure l'idée de lien, ou encore de réseau de fragments.

À l'instar de Darin Barney, les théoriciens s'entendent généralement pour dire qu'un réseau est minimalement composé de trois éléments : « [...] nodes, ties and flows. A node is a distinct point connected to at least one other point [...]. A tie connects one node to another. Flows are what pass between and through nodes along ties » (Barney 2004, p. 26). Bien entendu, là ne s'arrêtent pas les limites de cette définition. Chaque aspect, chaque composante du réseau possède quantité de variables et de qualificatifs. Les nœuds, par exemple, peuvent être puissants ou faibles, stationnaires ou mobiles, permanents ou temporaires. De leur côté, les liens entre ces nœuds peuvent être incarnés par de la correspondance, des conversations ou des contrats, par exemple. Ceux-ci sont alors qualifiés de forts ou faibles, privés ou publics, uniques ou multiples. Finalement, venant qualifier ces liens, les flux peuvent être incarnés par des éléments aussi variés que des sentiments, des données ou de l'argent. Ces flux sont alors qualifiés, selon le cas, de constants ou d'intermittents, d'unidirectionnels ou de multidirectionnels. Il ne s'agit là que de quelques exemples qui démontrent la grande souplesse du concept de réseau, qui peut être appliqué à de nombreux champs d'étude et qui

peut expliquer quantité de réalités. Celles-ci peuvent donc inclure des interactions sociales – étudiées par Erwin Goffman notamment – ou des relations économiques entre différentes entreprises internationales. Chaque variable affecte le réseau global, qui sera alors affublé de différents qualificatifs² selon la nature de l'ensemble des qualificatifs de ses composantes.

2. Dynamique des renvois

Wesley Beal et Stacy Lavin mentionnent que l'hypertexte, pleinement actualisé sous la forme du Web, s'est cependant développé plusieurs années auparavant : « While electronic computer circuitry and hyperlinked texts represent the most fully-fledged expressions of the network, the conditions for network thinking extend not only into the theoretical revolutions of poststructuralism, but also into the social structures and lived cultures of the modernists » (2011). Ainsi existait-il une sensibilité au réseau, une prédisposition en quelque sorte, qui a pu trouver une forme d'expression davantage affinée et affirmée avec l'arrivée d'Internet. De son côté, Margrit Tröhler, étudiant certains films à protagonistes multiples, corrobore cette idée en établissant un parallèle avec la structure en réseau de certains films. Elle affirme que si « l'interaction et l'échange entre partenaires sociaux reste toujours unilatéraux au cinéma, l'idée du récit en réseaux serait néanmoins « comparable » à des dynamiques anciennes et nouvelles : [...] à l'organisation et à l'utilisation de l'internet qui lui non plus, ne se structure plus à partir d'un centre, mais à partir de centres pluriels toujours en train de se déplacer » (2000, p. 99).

² Entre autres possibilités, celui-ci peut être qualifié d'interactif ou non, de centralisé ou décentralisé, d'intensif ou extensif.

Ces dynamiques anciennes et nouvelles se confondent pour enrichir la notion de réseau. Avant l'arrivée d'Internet, divers supports permettaient d'exprimer autrement cette dynamique. L'hypertexte ne se limite donc pas qu'au support électronique. En effet, il est également possible de parler de proto-hypertexte³ pour certains ouvrages complexes, notamment une encyclopédie, ou même un texte possédant de nombreuses notes en bas de page, offrant ainsi un parcours de lecture alternatif au lecteur⁴. Dans un article particulièrement éloquent, Michael Zimmer discute de l'importance des renvois, qu'il définit comme un antécédent de la forme hypertextuelle qui structure le Web (2009, p. 96). Ces renvois, que l'on retrouvait dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1772), organisent l'information d'une manière nouvelle et logique : « The structure of encyclopedias, then, serves the purposes of specific social and political contexts, not just organizing and presenting information, but shaping it in ways that exert control over how discourses of knowledge can even take place. The encyclopedia's structure sets the very framework within which the knowledge it means to impart becomes possible to attain » (Zimmer 2009, p. 98). Jean Clément – grand théoricien de l'hypertexte – avait également fait une remarque semblable, en affirmant : « avec l'encyclopédie, ce mode de lecture atteint son efficacité maximale au XVIIIe siècle. Les références croisées, les renvois, le classement alphabétique et thématique des matières, tout contribue à favoriser la liberté du lecteur. Il feuillette, butine, navigue entre les articles selon un réseau conçu par les auteurs pour le guider à travers la diversité des

³ Terme légèrement critiqué par Espen Aarseth, qui voit là une sorte de classification impérialiste (Landow 2006, p. 326).

⁴ Ainsi, cette thèse pourrait également être considérée comme une forme de proto-hypertexte (pour peu que le lecteur se donne la peine de lire les notes en bas de page).

textes » (2007). Déjà, l'idée d'une liberté accrue offerte au lecteur est proposée, même si Clément prend soin de souligner que le réseau est préalablement conçu par les auteurs⁵.

Cette sensibilité au réseau, qui se dégage du mode de lecture linéaire, trouve ses sources il y a de nombreuses années, avant de rencontrer un contexte sociotechnique davantage favorable vers la fin des années 1990 :

The *renvois* subverted the rigidity of a linear reading of the *Encyclopédie*, freeing the user from the constraints of systematic organization. Such an open-ended and path-indeterminate system of information navigation resembles the vision of three pioneering designers of new media systems of the 20th century: Vannevar Bush, Ted Nelson and Tim Berners-Lee. Their visions for the memex, hypertext and the world wide web, respectively, were intended to free users from the hegemony of fixed information organization in much the same way that *renvois* did for the readers of the *Encyclopédie* (Zimmer 2009, p. 104).

Même si les renvois ne brisent pas complètement la hiérarchie de l'information, ils proposent un parcours de lecture qui n'est pas celui d'un dictionnaire ou d'un roman. Déjà, le mode d'organisation des textes se présente sous forme de réseau sommaire, dont les liens entre les termes forment un ensemble logique et cohérent, offrant un parcours alternatif qui se détache du mode de lecture linéaire traditionnel. Une fragmentation s'opère, des liens logiques sont établis : la téléologie n'est plus nécessairement de mise. Et depuis l'apparition du Web, les utilisateurs peuvent créer leur parcours non-linéaire qui se détache – en partie – d'une organisation hiérarchique de l'information. L'information est organisée de manière plus ouverte et il est possible de naviguer dans cette base de données de manière plus intuitive.

⁵ C'est ce que soulignent les auteurs Marc Marti et Raphaël Baroni à propos de la nouvelle de Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* : « l'interaction entre le texte et le lecteur est encore conditionnée par l'architecture imaginée par l'auteur » (2014, p. 27).

Cela dit, même si en apparence le réseau se dégage de la hiérarchie, il ne rompt pas non plus complètement avec elle : « It is no revelation to suggest that the web is more hierarchical than hypertextual. That is, the web is paradoxally and inherently (if sometimes innocently) hierarchical as a cost of its platform-independence and server-based links. If I move from your page to a certain site you point to, I am obliged to come back to your page if I wish to visit another of the sites you point to » (Joyce 2000, p. 52).

Outil technologique essentiel, l'ordinateur constitue donc, selon Jean Clément, la dernière étape d'un processus évolutif :

En instrumentant les renvois et les index de l'encyclopédie, il en offre une lecture plus facile. Mais dans le même temps, il les multiplie et les désorganise. Le lecteur n'est plus en face d'un dispositif d'organisation hiérarchique ou de classement de l'information, il est au centre d'un réseau qui se reconfigure en fonction de ses parcours, il est partie prenante d'un système complexe dont il n'a qu'une vue locale et limitée et qu'il contribue à modifier à chacun de ses choix (2007).

Certains auteurs, comme Italo Calvino et Jorge Luis Borges, ont également flirté avec l'hypertexte, en proposant des récits avec de nombreuses digressions ou avec une complexité remarquable, respectivement avec le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) et la nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1944). En outre, James Joyce, avec *Ulysses*, conçoit une œuvre qui repose « sur la multiplication de références reliées les unes aux autres, lesquelles sont fragmentées par une écriture souvent volontairement anachronique. Une telle écriture sollicite le travail actif du lecteur, qui tente d'établir des liens pour recréer une vision cohérente » (Bourassa 2010, p. 24). Pour Luc Dall'Armellina, même si nous perdons la linéarité discursive du livre avec l'hypertexte, de même que sa tabularité ou organisation hiérarchisée, nous y gagnons cependant de nombreux autres éléments :

[...] une fluidité nouvelle, dégagée de toute circonscription ou limite ayant partie liée à la finitude de l'ouvrage : la possibilité de circuler entre des propositions fragmentaires selon la logique associative des liens qui font de la notion (mot-clé ou embrayeur), le pivot d'infinies circulations. L'histoire de la littérature, philosophique notamment, est très riche d'exemples à ce titre, et ce bien avant l'apparition de l'hypertexte (2009, p. 3).

Soulignant l'existence d'exemples bien avant l'apparition de l'hypertexte, l'auteur souligne surtout l'idée d'une fluidité nouvelle dans la lecture. Voyons à présent comment celle-ci se manifeste narrativement au sein d'un univers hypertextuel.

3. Fictions hypertextuelles

Comme nous l'avons vu, Internet n'a pas une structure proprement narrative. Cela dit, lorsqu'on en vient à s'intéresser à la vague d'enthousiasme entourant les fictions hypertextuelles et le cinéma interactif – particulièrement marquée au début des années 1990 – d'étonnantes corrélations se révèlent. À cette époque, plusieurs y voyaient là l'avenir de la littérature et du cinéma. À la base, Internet repose sur le concept du réseau, offrant une certaine interactivité et une « liberté » aux utilisateurs. C'est ainsi que dans les années 1990, certains auteurs ont tenté de transposer ces idéaux au sein de fictions hypertextuelles et de films interactifs. L'idée consistait à offrir à l'utilisateur un réel pouvoir sur le déroulement du récit d'une œuvre de fiction donnée. Côté fictions hypertextuelles, mentionnons les logiciels *Hypercard* (Apple, 1987) et *StorySpace* (Eastgate Systems, 1987), et les œuvres *afternoon, a story* (1990) de Michael Joyce, *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson et *Victory Garden* (1992) de Stuart Moulthrop, par exemple ; des titres dont une très grande partie de la population n'a même jamais entendu parler.

Ce sont des œuvres ouvertes, plurielles, qui fonctionnent grâce à la dynamique du réseau et qui offrent des possibilités auxquelles le livre imprimé ne peut que rêver. Michael Joyce, grand théoricien et auteur de littérature électronique visiblement enthousiaste face à l'hypertexte, s'emballe en comparant deux éléments traditionnellement antagonistes : « The book is slow, the network is quick; the book is many of one, the network is many ones multiplied; the book is dialogic, the network polylogic » (1995, p. 179). Des parcours différents s'offrent à chaque relecture, reconfigurant constamment le récit présenté dans ces œuvres hypertextuelles. Joyce s'est d'ailleurs intéressé de près au phénomène, qui ouvrait le récit à de nouvelles possibilités : « Literary hypertexts especially have received critical and media attention, challenging notions of textual closure, authorship, and reader response » (Joyce 1995, p. 28). Étienne-Armand Amato apporte davantage de précisions en définissant de manière fort juste ces hypermédias, qui « sont des systèmes interactifs qui organisent au sein d'interfaces iconiques des composants médiatiques hétérogènes, grâce à des liens hypertextes, à des connecteurs et à des embrayeurs. Leur structure peut être statique (c'est-à-dire stable et délimitée) ou dynamique (c'est-à-dire évolutive et plastique grâce aux bases de données), voire parfois ouverte, quand on peut y contribuer » (2016, p. 206). Ces qualificatifs ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le champ lexical entourant la notion de réseau.

L'hypertexte de fiction offre donc une ouverture hors du commun, en plus de s'inscrire dans un mouvement questionnant la linéarité traditionnelle du roman. Offrant une façon différente de concevoir l'œuvre de fiction, l'hypertexte proposerait un texte aux possibilités quasi infinies ; chaque parcours de lecture variant selon les hyperliens empruntés. Une

arborescence de chemins se déploie et le lecteur peut choisir de nombreuses portes d'entrées dans le récit. Selon le lien choisi, une lexie⁶ différente sera affichée. Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de procéder à l'inventaire des diverses formes de fictions hypertextuelles ; notre dessein étant plutôt d'en exprimer une idée globale et de voir comment le réseau – et son pendant narratif, la choralité – se déploient dans de nombreuses œuvres cinématographiques et télévisuelles. Cette arborescence a d'ailleurs été représentée visuellement, en prenant pour exemple *Un livre dont vous êtes le héros*, où les multiples embranchements mènent à des passages différents. Il s'agit d'un exemple intéressant de littérature hypertextuelle sur un support papier, dont l'exemple suivant⁷ répertorie les multiples embranchements :

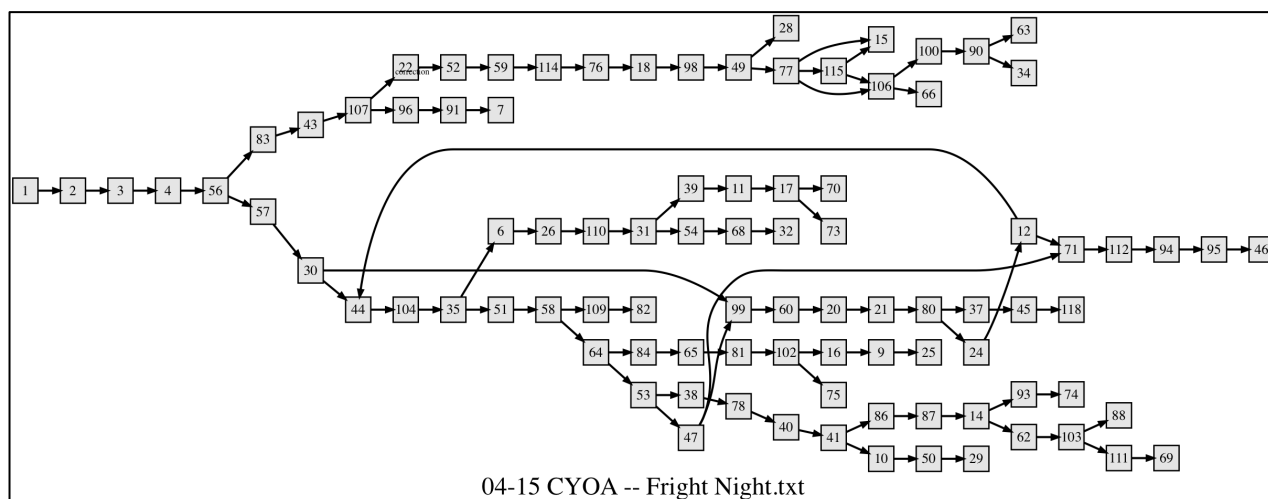


Figure 3. Structure du *Livre dont vous êtes le héros* « Fright Night ».

⁶ Le terme provient de Barthes dans son essai *S/Z*, mais fut récupéré par plusieurs théoriciens de la littérature électronique, notamment George Landow, qui l'utilise pour désigner chaque bloc de texte relié par des hyperliens.

⁷ Ce schéma représente la dynamique des liens dans le livre *Fright Night* (1995) d'Edward Packard. (<https://jeremydouglass.github.io/>).

En présence d'une fiction hypertextuelle, le récit traditionnel s'égaré et la linéarité cède sa place à de multiples embranchements. Bref, cette narration éclatée, kaléidoscopique, est doublée d'un dispositif permettant au lecteur de choisir lui-même le chemin qu'il désire emprunter. À cet effet, mentionnons l'auteur Michael Joyce qui, à propos de *afternoon, a story* – considérée comme l'œuvre inaugurale de l'hypertexte de fiction – conseille au lecteur d'interrompre sa lecture s'il trouve que l'histoire ne progresse plus, ou s'il est fatigué. Le récit s'interrompt donc à un moment différent selon chaque lecteur, car il n'y a pas de fin déterminée par l'auteur⁸.

La question de la narrativité au sein d'une œuvre hypermédiatique a déjà été maintes fois abordée, provoquant au passage de vifs débats. Marie-Laure Ryan reprend à ce sujet un questionnement fondamental : « Does hypertext tell stories at all, or is it primarily a machine for the dismantling of narrative? » (2001, p. 243). Ce passage de la linéarité traditionnelle à un support davantage ouvert offre une place centrale au lecteur/utilisateur. Celui-ci peut naviguer à sa guise⁹ dans un récit d'une vastitude et d'une fragmentation rarement égalées. Bien souvent, de nombreux points d'entrée permettent au lecteur d'accéder à une lexie donnée, provoquant à l'occasion certains illogismes comme celui de croiser un personnage décédé désormais fort bien portant. Peu importe le « nœud » ou la lexie d'où il arrive, le lecteur d'un hypertexte « idéal » devrait pouvoir positionner cette dernière avec ce qu'il a lu

⁸ Notons cependant que ce phénomène d'errance sans fin n'est pas commun à toutes les fictions hypertextuelles ; certaines proposant tout de même des recouplements, des carrefours et se réconcilient en partie avec le récit téléologique.

⁹ Cette affirmation doit cependant être nuancée, comme nous le verrons ultérieurement.

précédemment. En même temps, chaque lexie doit posséder une relative autonomie¹⁰. Ce paradoxe rappelle la tension à l'œuvre dans les films chorals, où les fragments relativement autonomes doivent tout de même posséder certains liens entre eux. Dans une hyperfiction, comme la temporalité ne constitue plus nécessairement le moteur du récit, une translation s'opère du côté de l'espace. En tant qu'univers fragmenté, « le récit hypertextuel doit trouver sa justification non plus dans l'histoire qu'il raconte (ou qu'il évite justement de raconter), mais dans la disposition qu'il propose » (Clément 1994). Plutôt que de mettre l'accent sur la chronologie, ces œuvres hypertextuelles présentent une complexité narrative – doublée d'une complexité formelle, structurelle – qui nous force à repenser la logique du récit.

Il en résulte un changement important, car « dans l'hypertexte, c'est l'espace et non le temps qui construit le récit. Il n'y a plus ni commencement ni fin. [...] Cet abandon du temps au profit de l'espace fait passer le récit de la chronologie à la cartographie » (Clément 1994). Cette cartographie visuelle plus ou moins complexe dépend de l'articulation des différents liens et des flux qui les parcourent (en fonction, par exemple, de leur unidirectionnalité ou de leur pluridirectionnalité). Renée Bourassa précise cependant que cette cartographie ne se limite pas qu'au récit, car la « notion de spatialité peut se comprendre selon deux plans d'analyse : soit sur le plan matériel du dispositif, soit, comme tout monde imaginaire, sur le plan mental de la construction fictionnelle. Ces deux plans travaillent de manière similaire les relations entre la spatialité et la narrativité » (2010, p. 51). Bourassa prend soin de souligner deux niveaux – le plan matériel du dispositif et le plan mental de la construction fictionnelle –

¹⁰ Il convient de préciser cette affirmation : « Cependant l'hypertexte ne peut être assimilé à une simple collection de fragments indépendants les uns des autres, qui pourraient être lus dans un ordre aléatoire. Entre l'ordre figé du livre et la déconstruction du recueil fragmentaire, l'hypertexte se présente comme un dispositif semi-construit » (Clément 2007).

qui nous serviront de référence précieuse lorsque nous aborderons la notion de spatialité dans cette thèse.

3.1. Ergodicité et cybertextualité

Le lecteur, devant une fiction hypertextuelle, doit donc faire un certain travail afin de tracer un chemin. Cela dit, il ne s'agit pas nécessairement d'un texte ergodique, qui requiert un effort non trivial pour être parcouru, car le travail du lecteur, bien souvent, se limite à pointer et à cliquer. Le concept d'ergodicité¹¹ occupe une place importante dans la théorie du cybertexte¹² d'Espen Aarseth, qu'il importe d'aborder brièvement afin de comprendre où celui-ci se situe par rapport à l'hypertexte : « The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorist would claim » (Aarseth 1997, p. 1). La cybertextualité intègre notamment l'hypertexte, mais dépasse celui-ci en élargissant sa conception. Différents degrés d'interactivité et d'influence sur le texte permettent donc de différencier ces notions. Mais quelle nuance y a-t-il véritablement entre les termes *texte ergodique* et *texte interactif* ? Si les deux ont leur utilité, *interactif* demeure bien

¹¹ Pour Aarseth, cet effort non trivial dépasse bien entendu le simple mouvement des yeux ou le fait de tourner les pages d'un livre : « In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse is trivial » (1997, p. 1).

¹² Un terme par ailleurs largement critiqué par George Landow, s'inscrivant dans un débat terminologique entre cybertexte et hypertexte, où chaque théoricien défend son champ d'étude. Aarseth conteste notamment l'approche parfois hermétique de l'hypertexte, qui exclut de nombreuses œuvres, alors que Landow dénonce l'appellation *cybertext*, qu'il voit comme un simple prétexte pour faire du jeu vidéo une forme culturelle importante, dénigrant au passage l'hypertexte. Voir à cet effet la réponse cinglante de Landow à propos des critiques d'Aarseth (Landow 2006, p. 326-327).

souvent galvaudé. Cela dit, Marie-Laure Ryan préfère utiliser ce dernier, de même que la plupart des gens travaillant dans le domaine de la vidéo¹³. George Landow, de son côté, fait une rare concession à l'égard d'Espen Aarseth, tout en précisant le sens du mot *interactif* : « *Ergodic* nonetheless appears a useful coinage, and so is the word *interactive* when used, as in Ted Nelson's writing, to indicate that the computer user has power to intervene in processes while they take place, as opposed to the power to act in a way that simply produces an effect, such as flipping a switch to turn on a light » (2006, p. 42).

La définition du mot *interactif*, telle que décrite par Landow, est plutôt fermée. Il convient d'élargir ce terme, à l'instar de Katie Salen et d'Eric Zimmerman, qui définissent plutôt quatre types d'interactivité, allant de l'interactivité cognitive à la « Beyond-the-object-interactivity ». Celle qui nous intéresse, dans le cas d'une fiction hypertextuelle, est appelée « explicit interactivity » et permet une participation dont les modalités ont été prévues en amont (Salen et Zimmerman 2003, p. 64). Déjà, l'idée de liberté suprême du lecteur est remise en question, car la présence nécessaire d'un auteur suppose bien entendu des choix et une certaine architecture. Ainsi, le lecteur a un rôle important à jouer, mais, en général, il n'y a pas vraiment de relation dynamique entre celui-ci et le texte. Le lecteur explore le texte, en faisant certes de nombreux choix, mais un hyperlien emprunté mènera toujours à la même lexie préconfigurée¹⁴. Comme Aarseth le dit lui-même : « cybertext is a *perspective* on all forms of textuality » (1997, p. 18). Ainsi, n'importe quelle œuvre pourrait être teintée de

¹³ « Still, Marie-Laure Ryan's *Narrative as Virtual Reality* [...] retains "interactive" [and] people working with film and video also prefer the term » (Landow 2006, p. 42).

¹⁴ Il existe cependant quelques contre-exemples, notamment dans *afternoon, a story*, où certains hyperliens sont conditionnels et n'apparaîtront que si le lecteur a d'abord parcouru certaines autres lexies. Mais, encore là, ces éléments sont configurés pour réagir ainsi.

cybertextualité, même un hypertexte de fiction, en autant qu'un effort significatif – ou non trivial – soit fait de la part du lecteur, faisant sortir le texte de son aspect relativement « figé » et « statique ».

Tel un herméneute, le lecteur d'une fiction hypertextuelle tente de produire du sens, même si les relations spatiales dominent les relations temporelles et qu'une esthétique du fragment défie la linéarité classique du roman. Ce pourquoi cette production de sens « est parfois problématique, car le lecteur peut s'égarer dans l'hypertexte. Son interaction avec le système suppose qu'à chaque instant il choisit, en fonction de son parcours et de ses humeurs, de cliquer sur tel ou tel lien sans avoir une vue d'ensemble de ce qui lui est proposé » (Clément 2007). N'ayant pas exploré tous les chemins possibles, le lecteur ne possède pas toutes les données et n'a donc, en conséquence, accès qu'à une partie du tout. Rappelons qu'en présence d'une fiction hypertextuelle, le lecteur doit prendre des décisions qui déterminent nécessairement le reste de son parcours. À cet effet, Marie-Laure Ryan souligne un point fort juste : « Everytime the reader is called upon to make a decision, he must detach himself from the narrative “here and now”, and adopt a point of view from which he can contemplate several alternatives. Once the choice is made, the reader may regret his decision and be haunted by the “could have been” » (2001, p. 262).

Il est par ailleurs fascinant de constater qu'Aarseth affirmait que devant un cybertexte, le lecteur demeure conscient de ces chemins non empruntés : « you are constantly reminded of inaccessible strategies and paths not taken, voices not heard » (1997, p. 3). Ces regrets peuvent hanter le lecteur, mais celui-ci possède toujours le loisir de revisiter le texte lors d'une relecture éventuelle et de modifier ses décisions. Cette assertion nous permet de revenir un

instant sur la distinction proposée par Renée Bourassa entre la spatialité inhérente au dispositif et celle produite sur le plan mental de la construction fictionnelle. En effet, après plusieurs relectures, le lecteur pourra avoir une vision plus claire de « l'histoire » contenue dans un hypertexte de fiction. De même, le schéma organisationnel des hyperliens, la structure en réseau du dispositif lui apparaîtra comme plus nette. Toutefois, à moins de consigner par écrit la structure d'un hypertexte donné, ou d'y avoir accès grâce à un logiciel comme *Hypercard*, il est pratiquement impossible d'obtenir une véritable vue d'ensemble sur une œuvre aussi complexe et ouverte lors d'une simple lecture. Le lecteur, tel un promeneur solitaire, peut se permettre une certaine errance, en décidant de tourner tantôt à gauche, tantôt à droite, découvrant de nouveaux paysages qu'il ajoute à sa carte cognitive de la région. C'est ainsi qu'il est possible d'affirmer, à l'instar de George Landow, que le lecteur décide de l'importance et de la centralité à accorder à une lexie plutôt qu'à une autre : « the marginal has much to offer as does the central, in part because hypertext refuses to grant centrality to anything, to any lexia, for more than the time a gaze rests on it. In hypertext, centrality, like beauty and relevance, resides in the mind of the beholder » (2006, p. 123).

Renée Bourassa, qui tente de réconcilier cette ouverture et cette fragmentation avec une certaine narrativité, soutient l'idée que le cyberspace a besoin de balises : « c'est ce que les configurations narratives du récit comme l'exigence de clôture permettent d'élaborer. Les fragments textuels peuvent être régis par les polarités du récit qui hiérarchisent des parcours téléologiques, ou encore par d'autres mécanismes prévus par l'auteur » (2010, p. 38-39). Dans les fictions hypertextuelles, le risque de se perdre, ou d'être distrait, est donc grand. C'est pourquoi Renée Bourassa souligne l'importance, en amont, d'opérer un tri parmi tous les agencements possibles :

Dans le processus d'écriture habituel, l'auteur exerce un tri dans la variation imaginative pour ne retenir que les agencements qu'il considère comme optimaux à partir d'un jugement actif. Substituer une déambulation aveugle agissant par collage aléatoire au processus créateur de l'auteur a toutes les chances de mener à de piètres agencements ; ces fragments se perdent dans la redondance et mènent, finalement, à l'échec de l'expérience de lecture (2010, p. 35).

Afin de clore, pour le moment, la discussion sur le sujet, Marie-Laure Ryan apporte une fois de plus une précision fort captivante, adoptant plutôt la position du lecteur : « right from the beginning I face a dilemma : Should I read for the plot [...] ? Or should I first try "to reconstitute the map and the logic of the linking?" [...] Fortunately for the pleasure of the investigation, the two operations cannot be kept strictly separate » (2001, p. 228). Ainsi, les deux opérations ne peuvent jamais véritablement être complètement séparées, ne serait-ce que pour garder un certain « plaisir du texte », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Barthes.

Il existe d'ailleurs un dispositif similaire, qui se range du côté du cinéma et qui recontextualise les questionnements soulevés jusqu'à présent. Dans un souci de saisir non seulement l'évolution mais également les différentes manifestations de l'interactivité au sein de formes narratives classiques, nous proposons d'aborder cette forme hybride et complémentaire à l'hyperfiction : le film interactif.

4. Film interactif

Empruntant une forme narrative plutôt classique, mais combinée à un dispositif permettant à l'utilisateur – ou le spectateur, le terme est problématique comme nous le verrons – d'avoir un certain contrôle sur l'avancement du récit, les possibilités du film interactif, de même que son attrait, semblent indéniables. Tout comme les fictions hypertextuelles qui

étaient à une époque envisagées comme le futur de la littérature, le film interactif du début des années 1990 souhaitait révolutionner la forme cinématographique en offrant un réel contrôle au spectateur sur l'histoire qui se déroule devant ses yeux. Pensons à *I'm Your Man* (1992) de Bob Bejan, ou encore à *Mr. Payback: An Interactive Movie* (1995) de Bob Gale et à *The Wrong Side of Town* (1992) de Greg Roach. La déconvenue de ces formes hybrides a cependant donné lieu à quelques autres expérimentations techniques dignes d'intérêt. Il nous paraît incontournable de souligner le travail de Bernard Perron, de Carl Therrien et de Dominic Arsenault, notamment, qui ont largement étudié la question de l'interactivité au cinéma avec le labo Ludov. Notre dessein n'est pas de retracer l'histoire de cette forme, mais plutôt de la confronter aux formes narratives chorales. Nous nous intéresserons donc aux histoires plurielles véhiculées par un dispositif interactif ou non.

Selon le site web *Ludiciné*, le cinéma interactif est défini comme une « oeuvre cinématographique dans laquelle les spectateurs peuvent intervenir pour orienter le déroulement du récit¹⁵ ». Les contributeurs y soulignent que le premier film interactif serait *One Man and his World* de Raduz Cincera, présenté à l'Expo 67 de Montréal, où les spectateurs pouvaient décider du déroulement du récit en appuyant, à des moments clés, sur l'un des deux boutons à leur disposition et la majorité l'emportait. Il est par ailleurs fascinant de revoir le film *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, qui présentait une séquence de télévision interactive à la maison, un an avant Expo 67¹⁶. C'est cependant le début des années

¹⁵ <http://ludicine.ca/cin-ma-interactif>

¹⁶ Linda (Julie Christie), qui regarde la télévision, est ainsi interpellée par les comédiens à certains moments où l'action fige. Un regard du comédien à la caméra, le clignotement d'une lumière rouge et l'émission d'un son indiquent à Linda qu'elle doit donner son avis sur l'intrigue. Si elle ne répond pas, après un certain temps, l'action continue. Mais si elle répond, les comédiens réagissent à son intervention.

1990, avec l'arrivée d'Internet et du CD-ROM, qui a popularisé cette forme, que plusieurs considéraient comme l'avenir du cinéma.

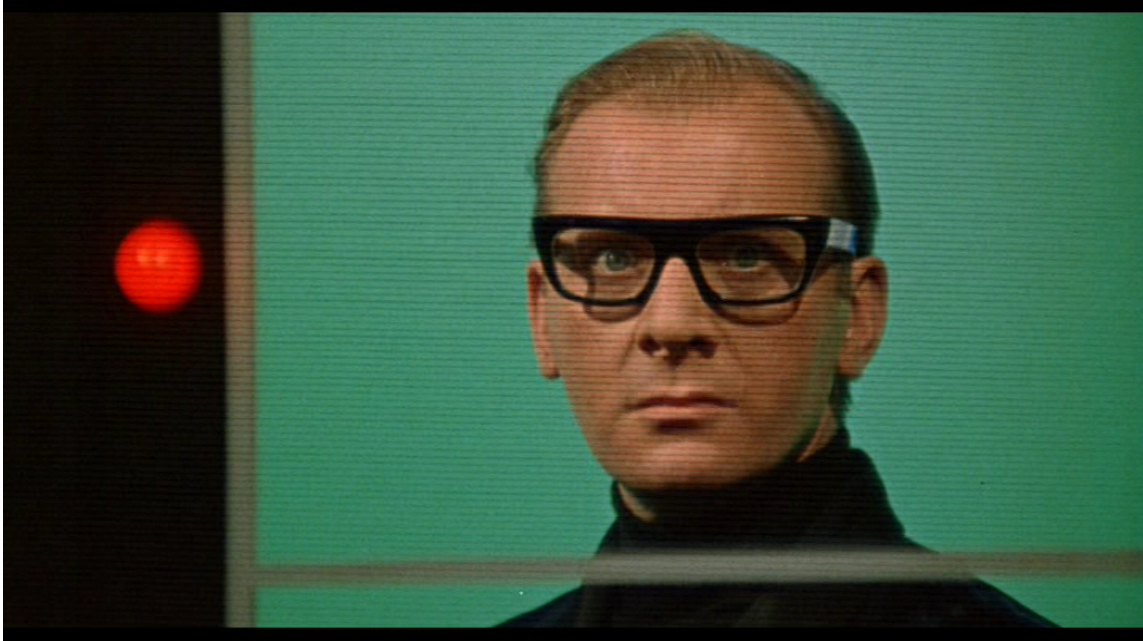


Figure 4. La télévision interactive dans *Fahrenheit 451*

Afin de définir la dynamique particulière d'un type de film interactif conçu pour les salles de cinéma, intéressons-nous de plus près au film *I'm Your Man* de Bob Bejan, produit par sa compagnie, *Interfilm*. La séquence d'ouverture de ce film, aussi loufoque soit-elle¹⁷, renseigne très bien le spectateur-interacteur sur les possibilités de cette œuvre. Au départ, une salle de cinéma de New York comportait des sièges spécialement équipés, comprenant une console à trois boutons, avant que d'autres cinémas aux États-Unis décident d'emboîter le pas. À six moments précis du film, l'image fige et propose différentes options, offrant au

¹⁷ Un « scientifique » dans un pseudo-laboratoire vante les avantages du film interactif. Il est possible de visionner cette séquence à l'adresse suivante : <https://youtu.be/nQBzTSR2y14>

spectateur la possibilité de « zapper » vers l'une des trois histoires parallèles (celle de Jack, de Leslie ou de Richard, dans ce récit de délation aux rebondissements multiples).



Figure 5. Les trois trames narratives du film interactif *I'm Your Man*

Nous ne sommes donc pas si loin de ce qui fut présenté, près de trois décennies plus tôt, à l'Expo 67. Toutefois, l'emballement envers cette forme interactive qui s'immisçait dans les salles de cinéma était loin d'être généralisé. En 1994, le célèbre critique Roger Ebert s'opposait fortement au cinéma interactif :

This very term is an oxymoron. We aren't supposed to interact with movies; they're supposed to act upon us. One of the fundamental reasons we go into a movie theater is to hand over control to the screen. We sit in our seats, the lights darken, and we have a vicarious experience. If the movie involves us, we leave our problems and preoccupations outside the theater, and enter a reverie state. The movie guides us, showing us what to see, hear, think and feel. An interactive movie would demand our participation in the storytelling process. I think such an experience would be a nightmare for audience members (1994).

Cette critique reflète bien la réticence des détracteurs du film interactif. Pour eux, l'interactivité au cinéma briserait ce qui, traditionnellement, fait l'attrait d'un film. Pour plusieurs, l'interactivité n'est pas la bienvenue dans l'expérience cinématographique et relèverait davantage du jeu vidéo. À vrai dire, de nombreuses distinctions ontologiques séparent ces dispositifs, même s'il est possible d'effectuer certains rapprochements. L'effort requis – ou le degré d'ergodicité – dans un jeu vidéo est beaucoup plus grand que dans un film interactif ou une fiction hypertextuelle. Mais dans un cas comme dans l'autre, les actions que le spectateur peut effectuer sont limitées par le dispositif. Tout comme dans un *Livre dont vous êtes le héros* ou une hyperfiction, une arborescence, un réseau fait de nœuds décisionnels et de liens se révèle. Ainsi, même au sein de jeux vidéo à monde ouvert (*Open World*)¹⁸, l'apparente liberté offerte au joueur n'est qu'illusion. Dans un jeu vidéo, on ne peut pas réellement explorer les moindres recoins de l'oeuvre, mais seulement certaines avenues prévues en amont, même si les possibilités peuvent sembler infinies. Les coûts de production d'un film interactif, où chaque alternative doit être tournée, justifient possiblement le nombre restreint d'embranchements.

Daniel Ichbiah propose une réflexion fort pertinente sur le statut ambigu du film interactif, en flottement incertain entre deux postures : « Il semblerait qu'aucun des genres, cinéma ou jeu, ne gagne réellement à cette mixture. Lorsque le joueur voit l'action s'interrompre afin qu'il puisse décider de la suite d'un film, une part de ce qui fait l'intérêt des

¹⁸ Selon le site web *Game Art* : « Se dit d'un jeu dont la carte est totalement ouverte, c'est à dire non découpée en niveaux. Le joueur peut ainsi se déplacer librement et aucun chemin ne lui sera imposé pour accomplir ses missions, il peut aussi se promener de long en large dans tout l'espace de jeu et l'explorer à sa guise. C'est ainsi une zone complète de jeu qui est modélisée, plutôt que de simples chemins » (<http://www.gameart.eu/publi/dossiers/lexique/open-world.html>).

thrillers – la continuité – retombe. Et ceux qui aiment l'allégresse que procure une bonne jouabilité s'impatientent souvent lorsque les séquences filmées s'éternisent » (1997, p. 287). Il s'agit d'une sorte de base de données au sein de laquelle navigue, non pas à sa guise, mais via des nœuds décisionnels précis, le spectateur d'un film interactif ou le lecteur d'une fiction hypertextuelle.

Bernard Perron, qui par ailleurs analyse le film interactif sous l'angle de la théorie vidéoludique, préfère parler de joueur plutôt que de spectateur. En ce sens, il affirme que « le joueur d'un film interactif sait bien que ses actions ont été scénarisées, que les parcours, aussi multiples soient-ils, ont été balisés, et que les nombreux choix qu'on lui donne s'insèrent dans des grilles préétablies. Mais, quand même, il prend part au jeu en croyant que tout n'est pas décidé, que ses actions changent le déroulement du récit, qu'il emprunte un parcours non-linéaire » (Perron 2002, p. 292). En somme, la téléologie demeure et le joueur ne va pas errer sans fin – comme cela peut parfois se produire devant une hyperfiction – car le film avance vers un but, peu importe les détours empruntés.

Un problème se pose toujours : les films interactifs peinent parfois à trouver leur public. D'un côté, le dispositif s'affiche constamment, faisant sortir le spectateur de l'immersion propre au film de fiction alors qu'il doit effectuer un choix. Il contemple alors ses options, étant davantage conscient de la part de jeu, d'interactivité, que de la part de récit. Étienne-Armand Amato nous rappelle que deux formes de narration sont « à l'œuvre avec les contenus interactifs à teneur narrative : celle réalisée par les médias consultés ou actionnés, mais aussi celle que l'on se fait à soi-même, parce qu'on est en situation de contrôle partiel, de décision, alternant phase de réception et d'engagement volontaire » (2016, p. 211). Cette

alternance peut justement entraîner un décrochage. D'un autre côté, le même phénomène d'errance propre à certaines fictions hypertextuelles peut se produire. Si le récit est déconstruit et peut être configuré différemment – ou à tout le moins s'il possède divers points d'entrée comme dans une base de données – une impression de piétinement peut survenir. Même si elles ne renoncent pas à une certaine téléologie, force est d'admettre que ces œuvres interactives doivent proposer des balises, en parvenant à trouver un équilibre entre les mécanismes narratifs classiques et une certaine « jouabilité ». Pour citer Bernard Perron à nouveau, le problème est que le film interactif ne met pas à profit l'envie de défi ou de compétition :

*Le player n'a pas à tricher pour se rendre à la fin. Il peut être déçu, mais il ne perd jamais. C'est largement pour cette raison que le cinéma interactif en salle ne fonctionne pas. La procédure du vote introduit une dimension agonistique au comportement improvisé du *player*, alors plus souvent frustré de ne pas voir le déroulement du film emprunter le virage qu'il avait choisi. L'effort exigé par la jouabilité du film interactif n'est pas énorme. Il s'agit de choisir parmi quelques options. Les récompenses ne sont pas exceptionnelles comparativement au jeu vidéo qui offre en récompense l'accès à un niveau supérieur, à un meilleur arsenal, à un meilleur score, etc. (2002, p. 300-301).*

L'idée de présenter un récit plurinarratif par le biais d'un dispositif offrant réellement une possibilité d'interaction n'est cependant pas morte avec le déclin du cinéma interactif. Si celui-ci peinait à trouver sa place au sein des salles de cinéma, une formule plus souple peut s'avérer prometteuse. En fait, il existe de nombreux exemples de ce type de dispositif, transposé de nos jours sur le web à travers les webséries et les webdocumentaires.

5. Webdocumentaires et webséries

Notamment produits par Télé-Québec, ou encore Arte et l'ONF, de nombreux webdocumentaires et webséries se retrouvent sur des plateformes qui possèdent un volet interactif. Qu'ils se rangent du côté de la fiction ou du documentaire, plusieurs exemples contemporains offrent un volet interactif qui convoque une posture spectatorielle à la fois fascinante et problématique. Certes, quelques-unes de ces œuvres optent pour le mode épisodique qui permet d'offrir un déploiement plus vaste qu'au cinéma, mais force est d'admettre que ces deux formes culturelles possèdent une connivence certaine. Le spectateur a ici une réelle incidence sur le récit, qu'il peut visionner où il le souhaite. Il est par ailleurs intéressant de constater que la posture spectatorielle, dans un webdocumentaire, prend un nouveau sens avec l'interactivité : « Selon les cas, l'internaute travaille le matériau documentaire à la façon parfois d'un monteur, d'un enquêteur, d'un réalisateur, et même d'un cadreur grâce à des systèmes de caches mobiles. Autrement dit, par le moyen de l'interactivité [...] l'ancien spectateur se dédouble, voire se démultiplie pour occuper plusieurs places possibles, et ainsi peut-être épouser autrement le projet émancipateur de la veine documentaire » (Amato 2016, p. 210).

Il s'agit d'une forme narrative et interactive qui répond en partie aux espoirs qui nourrissaient le cinéma interactif des années 1990. Pour Étienne-Armand Amato, qui en commente les usages, « au sein d'un webdoc, la proportion de flux audiovisuel reste majoritaire. Pourtant, à l'usage, on prend goût à flâner d'écran en écran, de textes en images, délaissant les vidéos pour pratiquer une navigation d'un type assez rare pour être remarquée, un 'surf scénarisé'. [...] Face à la désorientation du Web, qui s'il n'est pas infini reste

incommensurable pour un simple mortel, il se donne à découvrir comme un espace cohérent et privilégié » (2016, p. 209). Les balises, précédemment mentionnées au sujet des hyperfictions, trouvent ici une certaine matérialisation. Pour Stefano Odorico, ces webdocumentaires proposent aux utilisateurs d'interagir avec le documentaire, en traversant une base de données et en étant cognitivement engagés :

These types of documentaries demand the audience's participation and interaction and, most of the time, are made by different layers in which various modes of view are present. Interactive documentaries use a fixed model to organise their data in a perceived digital space and invite the audience to move through this data space and explore the documents provided. As a result, equivalents to classic continuity editing are almost absent in interactive documentaries and fragmentation is dominant. The audience moves through the material and gains access to the information through participation in the digital space, thus interacting with the documentary and becoming cognitively engaged (2016, p. 216).

Ces objets hybrides, entre le jeu vidéo, le film narratif classique et l'hyperfiction, remixent les notions d'interactivité et d'engagement du spectateur. Peut-être que le cadre institutionnel strict – dans une salle de cinéma et avec un dispositif intégré à même les sièges – n'était pas favorable au déploiement de l'interactivité au cinéma. L'expérience personnelle, moins encadrée et individuelle que représente le webdocumentaire – plus proche de l'hypertexte de fiction et du jeu vidéo, en somme – est probablement plus appropriée pour le déploiement d'une forme d'interactivité intégrée à un récit. Or, certains écueils peuvent tout de même être rencontrés, notamment cette impression de piétinement ou d'errance, avec laquelle la fiction hypertextuelle était déjà familière.

Dépassant le cadre des webséries et des webdocumentaires, la compagnie *Interlude* propose un logiciel gratuit permettant de créer des films interactifs, notamment des vidéoclips.

En 2016, à Montréal, au *Festival du Nouveau Cinéma*, le film interactif *Late Shift* était présenté comme the « *World's first cinematic interactive movie* », ce qui n'est pas tout à fait exact. Or, celui-ci renouait, contre toute attente, avec le dispositif du film interactif des années 1990. De plus, l'installation *The Source (Evolving)*, présentée au festival de Sundance en 2014, proposait une expérience immersive où le spectateur déambule dans un pavillon circulaire de 2000 pieds carrés, entouré de six projections en boucle. Lorsque le spectateur se déplace vers l'un des écrans, le son de celui-ci est mis en évidence. L'intention du concepteur est de permettre au spectateur de créer son propre récit en se déplaçant à travers l'espace non médiatisé et non filtré, de sorte que chaque visiteur découvre les écrans dans un ordre légèrement différent.

Finalement, un autre cas de figure attire notre attention : *HBO Imagine*. Cette installation en forme de cube gigantesque s'est tenue dans quelques grandes villes américaines. Chaque côté du cube présente une projection différente. Ce récit choral, présenté en quatre parties distinctes mais intrinsèquement liées, propose quatre points de vue de la même histoire. Au final, ce n'est qu'après avoir tout vu que le spectateur possède toutes les informations et peut comprendre objectivement ce qui s'est passé. Même si l'interactivité est ici limitée au déplacement du spectateur autour du cube, il s'agit d'une proposition qui défie le récit linéaire classique.



Figure 6. HBO Imagine à New York

Voilà quelques exemples, en vrac, qui témoignent de la survivance d'une forme d'interactivité au cinéma, via des dispositifs très variés. Ces œuvres ne façonneront probablement pas le futur du cinéma, mais elles manifestent une certaine ingéniosité. Au final, après une difficile rupture, l'interactivité et le cinéma ne sont pas nécessairement irréconciliables. À cet effet, le film choral propose un compromis avantageux qui justifie possiblement sa popularité croissante depuis la fin du XX^e siècle.

6. Le réseau se déploie au sein du film choral

Pour Paul Ricoeur, « suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. [...] Elle donne à l'histoire un point final [...]. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin

d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés » (1983, p. 129-130). Jusque là, rien dans cette assertion n'est particulièrement controversé. En d'autres termes, « la mise en intrigue aristotélicienne échafaude la logique du récit autour de la clôture et d'un principe de totalité. Ainsi, la temporalité narrative du récit configuré par la mise en intrigue aristotélicienne entre en conflit avec la spatialité interactive des environnements hypermédiatiques. Comment rendre un flux discursif, qui s'inscrit dans un temps linéaire, au sein d'un contexte non linéaire ? » (Bourassa 2010, p. 61). Ce questionnement, soulevé par Renée Bourassa, nous rappelle qu'avec la dynamique hypertextuelle, la conception aristotélicienne de la mise en intrigue peine à trouver une résonance.

Pourtant, le choix de produire un récit résolument discontinu et ouvert repose sur diverses intentions tout à fait légitimes. Pour certains auteurs, il s'agit d'une façon de

[...] rendre compte d'un univers fragmenté et hétérogène, de l'expérience discontinue du réel en découlant d'une perception parcellaire ou inordonnée du monde, de la fragmentation des savoirs, d'un sujet divisé dont la voix ne correspond plus à un flux continu. [...] La discontinuité correspond à une structure représentative, mimétique d'un (dés-)ordre nouveau, qui coïncide avec cet intérêt « moderne » pour le pluriel et l'hétérogène, pour le partiel, pour le virtuel, pour l'instant, pour le contingent (Clément 2005, p. 42-43).

Cet intérêt a connu un essor sans précédent avec l'arrivée d'Internet et s'est répercuté au sein de fictions hypertextuelles et, dans une certaine mesure, du cinéma interactif dans les années 1990. Mais ce phénomène, s'il demeure en bonne partie circonscrit à une époque plutôt restreinte et à une poignée de chercheurs – principalement en ce qui concerne la littérature électronique – témoigne d'une sensibilité au réseau, dont les racines s'enfoncent bien avant les années 1990, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Depuis l'arrivée d'Internet, les

connexions entre individus sont davantage mises en valeur, d'autant plus que deux étrangers peuvent être connectés en un rien de temps. C'est d'ailleurs ce que soutient Vivien Silvey : « With the rise of the internet, it has become increasingly clear that everyone holds connections, remote or close, with everyone else around the world. Technologies of communication and travel have perforated the boundaries of distance and time, allowing connections to spread easily around the globe, so that the six degrees theory now applies worldwide rather than locally » (2009).

Même s'il existait des films chorals avant l'arrivée d'Internet, leur prolifération coïncide avec sa démocratisation. Sans pour autant être déterministe, en prêtant à l'évolution technologique une forte influence sur l'évolution des trames narratives et sur la façon dont le spectateur aborde des œuvres complexes, nous croyons cependant que cet aspect est incontournable. Il nous apparaît clair qu'au-delà de l'aspect technique, la croissance des œuvres chorales répond également à des facteurs sociaux et culturels. En ce sens, demeurons prudent et évitons de prêter à la technologie une influence trop grande et directe, dans le sens où l'entend Jason Mittell : « A number of critics have labeled McLuhan and his followers as technological determinists because they generally situate technology itself as the key factor causing historical changes and transformations. [...] Instead of viewing technologies as deterministic environments, we can study them as socially constructed, influenced by a broad range of factors and embedded in their specific historical contexts » (2010b, p. 407). À titre d'exemple, au-delà d'Internet, Margrit Tröhler mentionne certains facteurs d'influence – qui ont permis aux spectateurs de se familiariser avec la structure du réseau – auxquels nous souscrivons :

We are familiar with such linkage as a structural dynamics from both well-established and more recent everyday practices and current discourses on networks. Various illustrative cases come to mind: the operating principles involved in kinship and friendship affiliations, for instance, or the labyrinthine courses that group conversations take, gameplaying practices, surfing the net, and trying to understand the circulation of information in today's globalised world (2010, p. 470).

En plus d'observer des dynamiques variées qui vont des relations d'amitié à la circulation de l'information à l'ère de la globalisation¹⁹, Tröhler souligne l'influence d'Internet et de la dynamique du réseau en général. Antoaneta Mihoc, de son côté, remarque que la fragmentation est l'une des conséquences provoquée par Internet : « If the 20th century was characterized by rapid changes, in particular the digital revolution and the Internet, in the 21st there begin to appear tendencies towards the acknowledgement of the consequences regarding this rapid progress. One of the effects is the fragmentation » (2011, p. 109). Cette fragmentation se répercute dans la diégèse même de nombreuses œuvres chorales, mais également dans leur structure. Au-delà du facteur technique, on peut donc également identifier, à l'ère de la globalisation, une crise de l'identité doublée d'un désir de retrouver du sens dans la fragmentation. En ce sens, Maria del Mar Azcona apporte une piste de réflexion digne de mention : « In the last twenty-five years, however, this narrative structure has proliferated not because producers and filmmakers all of a sudden have found it a narratively attractive option, but because its formal pattern has proven extremely appropriate to deal with certain sets of cultural meanings which have taken center-stage in contemporary society » (2010b, p. 26-27). Les films possédant de multiples histoires entrecroisées s'avèrent une

¹⁹ Nous y reviendrons au chapitre 4 en abordant le contexte de la société en réseau.

formule clé, fort appropriée pour aborder un ensemble de thèmes désormais propulsés au premier plan dans notre société.

6.1. Network narratives

Nous reprenons le terme du théoricien du cinéma David Bordwell, qui propose *network narratives*, ou narration en réseau. Il est à noter que le terme n'est pas consacré en français, mais l'application du concept de réseau s'avère ici tout à fait appropriée. Paul Kerr, notamment, reprenait en 2010 la formulation dans un article intitulé « *Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema* ». Cela dit, la forme narrative que Bordwell étudie s'avère plus large encore que les films chorals, ce qui témoigne de ses multiples emplois. Margrit Tröhler avait déjà remarqué – fort justement – qu'au sein d'un film choral, certains personnages « se croisent, se réunissent, se séparent et la narration les organise en *réseaux* au fur et à mesure que le récit avance. Si centre de gravité il y a dans ce labyrinthe d'histoires, il sera toujours instable et reflètera une mosaïque sociale incomplète, hétéroclite, voire éclatée » (2000, p. 86).

L'idée de rapprocher les formes chorales du concept de réseau n'est donc pas fortuite. Grâce à son montage alterné ou parallèle, le film choral est construit de manière à alterner constamment d'un personnage à un autre, d'une trame narrative à une autre : « Le spectateur se concentre ainsi sur chaque personnage comme sur autant de points d'entrée dans le réseau, mais plus le film progresse et le réseau de liens devient étoffé, moins on peut ignorer sa place dans le réseau global, sa relation avec tous les autres » (Labrecque 2017, p. 69). Le spectateur pourrait s'imaginer, grâce à la fin ouverte, que de nouvelles connections entre les personnages

arriveront, comme cela se produit dans le monde réel : « When watching movies like this, we mentally construct not an overarching causal project but an expanding social network. Any link can reveal further connections » (Bordwell 2008, p. 193).

Le réseau en apparence fermé qui est représenté dans un film choral est en réalité loin de l'être. Plus le film progresse, plus les liens entre les nœuds (que nous assimilons ici aux personnages) deviennent clairs et se complexifient en même temps. Un réseau n'est pas un système fermé : il est ouvert et se renouvelle sans cesse à mesure que de nouvelles connections se forment. Le spectateur construit mentalement un réseau, conçoit une sorte de cartographie à partir des informations que le film lui fournit et c'est en partie ce travail cognitif qui lui permet d'apprécier une œuvre chorale. Lorsqu'un événement survient, le spectateur au fait du réseau se demandera comment celui-ci affectera l'ensemble. Ajoutons que la narration en réseaux n'échappe pas à la linéarité temporelle et les deux peuvent bien entendu cohabiter au sein d'un film choral.

Pour représenter visuellement cette idée, le scientifique David Robinson a procédé au catalogage de toutes les interactions entre les protagonistes du film choral *Love Actually* (2003) de Richard Curtis. Cette analyse quantitative de chaque scène permet aussi de qualifier ces interactions, que nous assimilons ici à la notion de flux propre au réseau.

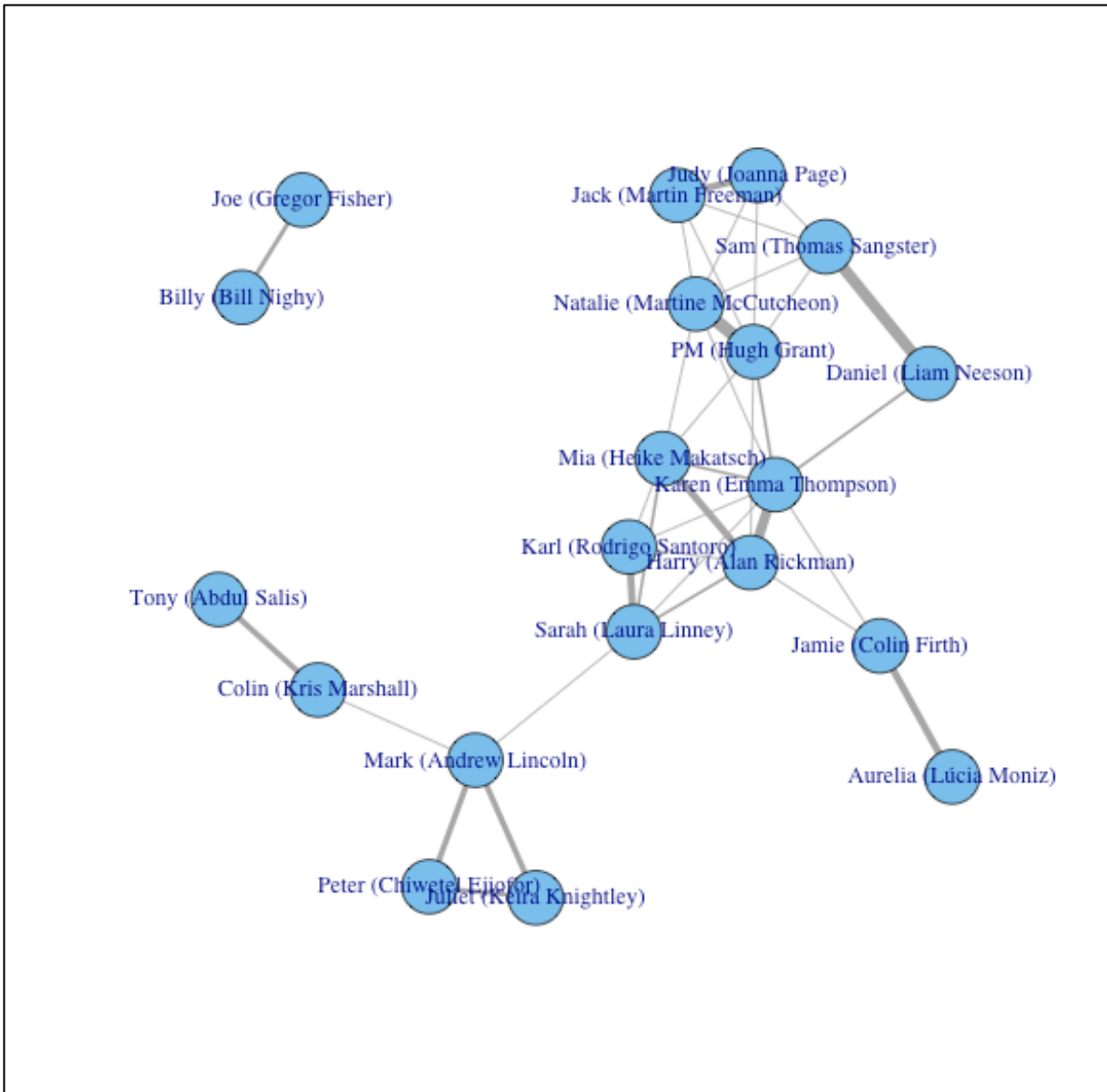


Figure 7. Le réseau de personnages dans *Love Actually* selon David Robinson

Cette cartographie n'est pas figée, puisque le film progresse nécessairement dans le temps et que les histoires, conséquemment, évoluent. Le réseau se développe progressivement et se complexifie au fur et à mesure que le film avance. Le spectateur est face à une

manifestation visuelle du réseau, qui se reconfigure lorsque de nouvelles informations sont amenées²⁰.

De son côté, Vivien Silvey apporte une explication pertinente à propos des récits empruntant l'une des manifestations de la veine chorale, qu'elle appelle les « network films » :

In these stories, as in the ephemeral realm of the internet, strangers turn out to be closely related, not by blood but by chains of cause and effect, forming a society not of independent individuals, but of transcendental friendships. The technology of network society has had a profound impact on cinema, putting in practice Jameson's concept of cognitive mapping. No longer linked by grounds of physical or familial proximity, these films explore the perceptions of new social ties which are shaping our lives, allowing us to conceive of our place in the world simultaneously locally and globally (2009).

Même si sa définition dépasse les exemples de films tels *Love Actually*, où les personnages évoluent dans une même ville et partagent des liens de parenté, sa conception du réseau nous paraît tout à fait probante. Jusqu'à présent, nous avons présenté diverses formes littéraires ou cinématographiques défiant la linéarité classique du récit, jonglant avec les notions de fragment, d'ouverture, d'interactivité et de plurinarrativité. Nous avons aussi vu que la plupart de ces œuvres n'ont pas exactement connu le succès escompté. Or, au même moment où de nouvelles possibilités interactives intégraient certaines œuvres, le film choral connaissait une vague de popularité. Les parallèles entre la dynamique de l'hyperlien et le film choral ne sont pas aussi farfelus que l'on pourrait s'y attendre. Après tout, il existe, en anglais, l'appellation « hyperlink movie » qui décrit remarquablement bien le film choral. S'y attarder

²⁰ Sur le site web de Robinson, il est d'ailleurs possible de suivre la complexification progressive du réseau grâce à un outil évolutif facile à utiliser : <<http://varianceexplained.org/r/love-actually-network/>>

révélera des constats fondamentaux qui dépassent bien entendu le cadre linguistique et qui établissent un pont avec les dynamiques en réseaux propres à Internet.

6.2. *Hyperlink movie*

Il est de notre avis que le terme anglophone le plus approprié, pour le moment, pour parler du film choral, demeure « hyperlink movie ». Celui-ci a été proposé pour la première fois par Alissa Quart, en 2005, dans son étude du film *Happy Endings* de Don Roos. Une dizaine de personnages se partagent la vedette et plusieurs histoires s'entrecroisent. Mamie (Lisa Kudrow) cherche à retrouver l'enfant qu'elle a abandonné il y a longtemps alors qu'un cinéaste lui dit connaître son identité. Un père et son fils entretiennent une relation avec une femme libre et bohème (Maggie Gyllenhaal) alors que deux couples homosexuels se confrontent au sujet de la paternité d'un enfant. Même si Quart reste avare de détails dans son article, le parallèle avec le concept d'hyperlien est loin d'être futile. Démontrant la relative popularité de ce terme, Roger Ebert le réutilise dans sa critique du film choral *Syriana* (2005) de Stephen Gaghan : « The term describes movies in which the characters inhabit separate stories, but we gradually discover how those in one story are connected to those in another. "Syriana" was written and directed by Stephen Gaghan, who won an Oscar for best screenplay adaptation for "Traffic," another hyperlink movie. A lot of Altman films like "Nashville" and "Short Cuts" use the technique. Also, recently, "Crash" and "Nine Lives » (2005). Malgré tout, ce terme ne fait généralement pas partie des discours critiques et des ouvrages scientifiques.

Le principal problème avec le terme « hyperlink movie » réside entre autres dans son ancrage profondément technologique, guetté par une désuétude probable. Comme le mentionne le théoricien de la littérature électronique David Ciccoricco, même si le terme peut paraître désuet, les « fictions en réseaux » continuent de peupler notre paysage cinématographique sous diverses formes : « But although hypertext, the term, has indeed expired in its capacity to stand as a metonym for the diverse field of digital literature, the project of writing literature for screen media has not. Rather, it persists in many forms, one of which is network fiction » (2007, p. 1).

Selon Alissa Quart, un parallèle entre le film *Happy Endings* et le concept d'hyperlien peut clairement être établi : « *Happy Endings* anticipates what viewers want to know about a given moment and fills them in before they even realize what they wanted » (2005, p. 48). Dans ce film, les multiples arcs narratifs se déploient et font écho à la manière dont l'information est organisée sur le web : « *Happy Endings*'s various original sin narratives, in which action multiplies like reproducing cells, echo the way information proliferates on the web » (2005, p. 51). Or, de nombreuses différences méritent d'être soulevées. D'abord, au sein d'une fiction hypertextuelle, le lecteur, nous l'avons vu, trace lui-même son parcours en cliquant sur les hyperliens qui l'inspirent le plus. Il contrôle également la temporalité de chaque segment, puisque lui seul décide du temps qu'il passera sur chaque lexie. Dans un film choral, où cohabitent de nombreux fils narratifs entrelacés, il est normal que le spectateur veuille savoir ce qui se déroule en parallèle dans une autre histoire.

Pour Quart, avant même que le spectateur se pose cette question, le film anticipe son désir et lui montre ce qui se déroule dans cette autre histoire, en remplissant parfois certaines

ellipses : « the action then clicks back to fill in the missing pieces » (2005, p. 50). Cette métaphore suggère donc que le monteur accomplit une opération semblable à celle d'un lecteur d'hyperfiction, qui cliquerait sur un hyperlien pour accéder à une nouvelle lexie. Sans nécessairement adhérer à cette idée, qui nous paraît quelque peu réductrice, il s'agit tout de même d'un pas vers la transcendance du concept d'hyperlien. En ce sens, contrairement aux fictions hypertextuelles et au cinéma interactif qui peinent à trouver une posture claire, c'est peut-être grâce aux balises que lui offre le cinéma narratif classique que le film choral continue de connaître un essor important.

7. Quelle place pour l'interactivité ?

Imaginons une ligne horizontale sur laquelle seraient placés, à l'extrême droite, le terme – en soi problématique – « passivité », et à l'extrême gauche, un autre terme non moins ambigu, « interactivité ». Il s'agit là d'une typologie à parfaire, qui n'est certainement pas exhaustive. L'interactivité, déjà polysémique en soi, ne possède pas qu'une seule définition. Il existe de multiples degrés comme nous l'avons vu. Nous ne souhaitons pas remettre en question cette notion, mais plutôt la saisir dans son ensemble, afin de la confronter au terme, encore plus problématique, de « passivité », qui se situe à l'autre extrémité du spectre. Ainsi, sous l'égide de l'interactivité pouvons-nous placer les jeux vidéo, bien sûr, de même que certains dispositifs de réalité virtuelle. Bien entendu, il existe de nombreuses autres sous-catégories et subtilités que nous n'aborderons pas, puisque cela nous dérogerait trop de notre objet d'étude. À l'opposé de l'interactivité, nous avons placé le film narratif classique, où le spectateur est dans une posture plus « passive ». Cela ne veut certainement pas dire que le

spectateur ne fait que recevoir le film et qu'aucun travail cognitif ne s'opère devant un film²¹. On n'a qu'à considérer un instant le travail des théoriciens de la réception pour s'en convaincre. C'est donc en opposition avec l'interactivité des jeux vidéo que la notion de passivité prend davantage de sens, uniquement pour les besoins de du schéma ci-dessous.

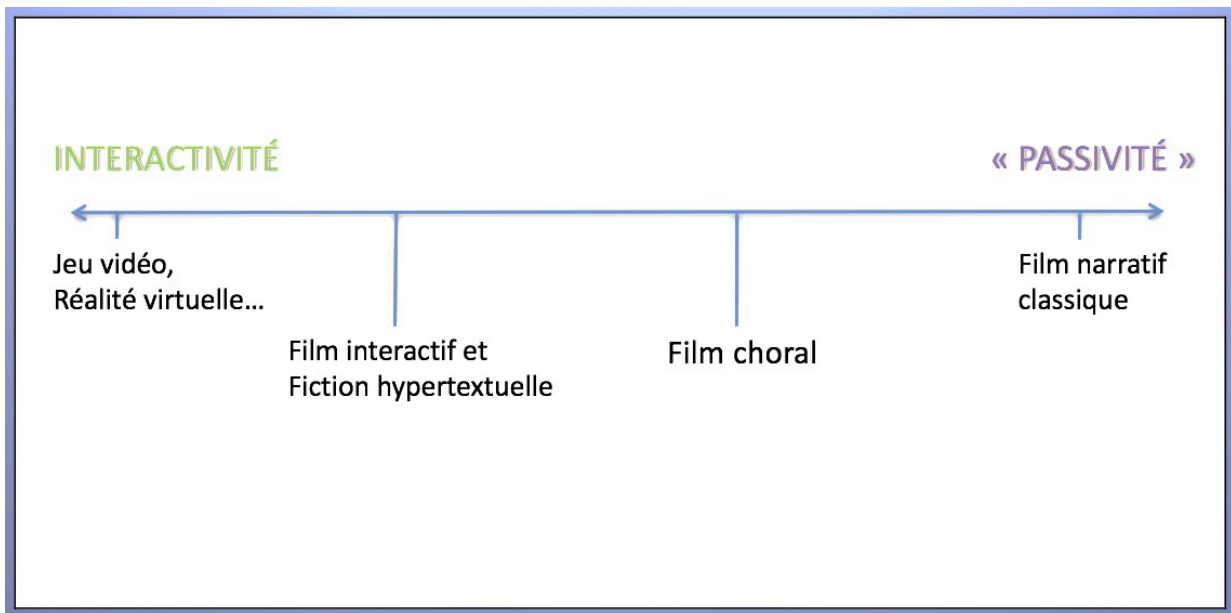


Tableau I. De l'interactivité à la passivité

Il existe par ailleurs plusieurs degrés de passivité selon Steven Johnson : « television may be more passive than video games, but there are degrees of passivity. Some narratives force you to do work to make sense of them, while others just let you settle into the couch and zone out » (2005, p. 63). Graham Weinbern parle du pouvoir du cinéma et de la posture

²¹ Michael Zimmer employait une terminologie semblable alors qu'il étudiait les renvois de l'*Encyclopédie* : « the use of renvois – both in the 18th century and today – allows readers to relinquish their position as passive receivers of pre-organized information, to subvert traditional knowledge structures and hierarchies and to become active and integral participants in the production of knowledge » (2009, p. 96-97).

davantage « passive » ou « impuissante » du spectateur lorsqu'il affirme qu'« une grande part du pouvoir qu'exerce sur nous le cinéma tient au manque de pouvoir que nous avons sur lui. Le suspense est le paradigme d'une réponse cinématographique fondée sur l'impuissance du spectateur, et on pourrait argumenter sur le danger d'introduire un impact du spectateur sur la représentation » (1994, p. 119). Quant au film choral, sa position problématique oscille entre deux pôles. Pour le moment, nous avons placé ce terme tout près de la notion de « passivité », mais devant les fictions hypertextuelles, qui tendent davantage vers l'interactivité.

Le film choral permet la diégétisation d'un réseau, distinct pour chaque film, qui se configure progressivement. Dans sa structure même, cette forme cinématographique propose une sorte de dispositif cartographique qui peut paraître non-linéaire, mais elle utilise un médium traditionnel, le cinéma, qui permet une forte immersion dans un monde fictionnel grâce à une projection continue. En revanche, cela ne veut pas dire que le spectateur d'un film choral soit complètement passif comme nous l'avons vu. Ce dernier ne choisit peut-être pas son parcours, mais il demeure néanmoins très sollicité, comme nous le rappelle Alyssa Quart : « hyperlink cinema could be the most IQ-enhancing of all » (2005, p. 48). Bernard Perron, qui commentait les films interactifs, fait une remarque qui s'applique à merveille au film choral : « les films qui abordent de front plusieurs intrigues sont plus exigeants, parce que la construction de l'histoire ou des histoires qu'on raconte est souvent plus difficile à effectuer. Si ce sont de bons films, c'est bien parce qu'ils sollicitent davantage la participation interprétative du *spectator ludens*, et non pas parce que ce dernier aura pu explicitement composer sa propre articulation diachronique des différentes lignes narratives » (2013, p. 81). Tous ces fragments d'histoires créent une mosaïque qui doit être décodée par le spectateur. Bref, à l'instar d'une hyperfiction, il s'agit d'un casse-tête à recomposer exigeant

une participation interprétative pour produire du sens : « Readers try to construct a narrative image from fragments that come to them in a more or less random order, by fitting each lexia into a global pattern that slowly takes shape in the mind » (Ryan 2004, p. 342).

Si le film choral permet de déjouer la logique antinarrative du web et de la base de données, c'est parce qu'il renoue avec la narrativité en mettant en place certaines balises, mais en laissant tout de même les nombreuses histoires ouvertes, ce qui permet au spectateur de poursuivre mentalement le tissage des fils narratifs. En effet, tout comme une fiction hypertextuelle, un film choral possède généralement une fin ouverte. Les fils narratifs étant souvent laissés en suspens, une fin triomphante ne montrant qu'un seul point de vue peut être plus facilement évitée. C'est d'ailleurs en partie dans la fin ouverte que le film choral se réconcilie avec une forme très légère d'interactivité, en permettant au spectateur de s'imaginer la suite des événements. Or, contrairement aux fictions hypertextuelles, une œuvre chorale ne peut proposer une fin ouverte que dans son discours et pas dans son dispositif : « although many print narratives can claim to have no definitive ending at the level of discourse, network narratives make the promise of return at the material level » (Ciccoricco 2007, p. 23).

Ainsi, il semble y avoir une corrélation : plus l'œuvre offre de liberté et de possibilités au lecteur, plus celui-ci a de chances de s'égarer. Avec une œuvre chorale, ce risque est amoindri, car le réalisateur nous guide dans un parcours qu'il a lui-même balisé. Or, il nous fait tout de même travailler cognitivement ; surtout lorsque certains films chorals possèdent une temporalité éclatée, comme cela est le cas dans le film *21 grams* (2002) d'Alejandro González Iñárritu ou *Pulp Fiction* (1993) de Quentin Tarantino. Le spectateur désirant se

repérer dans cet embrouillamini de fils narratifs doit donc demeurer attentif afin de ne pas se perdre dans cette « base de données ».

S'il y a interactivité devant un film choral, cette dernière demeure généralement strictement cognitive. Le spectateur ne change jamais le film en soi ; il ne peut effectuer aucune action qui provoquerait une réaction de la part du film. Mais cette interactivité cognitive ne se retrouve-t-elle pas dans chaque film, choral ou non ? Absolument ! Cela dit, cette remarque ne vient pas pour autant invalider l'ensemble de notre démarche. Revenons un instant sur la théorie de la base de données, telle que définie par Manovich :

The "user" of a narrative is traversing a database, following links between its records as established by the database's creator. An interactive narrative (which can be also called "hyper-narrative" in an analogy with hypertext) can then be understood as the sum of multiple trajectories through a database. A traditional linear narrative is one, among many other possible trajectories; i.e. a particular choice made within a hyper-narrative (2000, p. 181).

Cette citation pourrait être interprétée de deux façons. D'abord, la vision paradigmatique de la narration linéaire implique qu'un auteur effectue un choix parmi une base de données²². Dans la plupart des récits linéaires traditionnels, au cinéma ou en littérature, un seul parcours est proposé alors que dans un film choral, plusieurs parcours sont créés en même temps, offrant de nombreux points de vue variés. Ensuite, imaginons que l'ensemble des lexies d'une fiction hypertextuelle constitue une base de données. C'est précisément dans l'agencement des hyperliens qu'une cartographie, qu'un schéma présentant toutes les différentes trajectoires possibles peut se révéler. Comme nous l'avons vu, plus le

²² L'auteur commencerait par créer un monde, une diégèse à partir de laquelle il ferait émerger un récit. Or, en pratique, c'est plutôt l'inverse qui se produit : le monde diégétique se crée au fur et à mesure que l'écriture progresse.

lecteur progresse dans une fiction hypertextuelle, plus sa carte cognitive s'enrichit, mais un risque d'égarement le guette tout de même.

C'est d'ailleurs dans cette opération que l'analogie avec le film choral prend son sens, si l'on considère que tous les blocs d'histoires font partie d'une base de données. Le réalisateur d'un film choral opère un choix parmi ces données, qu'il organise ensuite grâce au montage. C'est ainsi que le parcours choisi par le réalisateur restera toujours le même présenté aux spectateurs. Dans un hypertexte de fiction, c'est plutôt l'utilisateur qui, à l'instar du réalisateur de film choral, trace son propre parcours au sein d'une base de données prédéterminée, rappelant que « dans le contexte de l'hypertexte, la liberté du lecteur est un leurre, car son parcours est contraint par la configuration topologique établie au préalable par l'auteur » (Bourassa 2010, p. 36)²³. Ainsi, dans les deux cas, une opération similaire est accomplie, mais dans deux espaces différents.

Sans être un film interactif, le film choral – c'est ce que soutient Alissa Quart avec l'idée d'*hyperlink movie* – offre tout de même une certaine interactivité, car le choix du spectateur serait en quelque sorte anticipé par le réalisateur, qui voterait à sa place (tant pis pour la démocratie). Cette façon de procéder offre cependant un avantage : celui de ne pas rompre avec la narration et, surtout, avec l'immersion. C'est généralement ce qui se produit lorsque l'image image fige, le temps que les votes soient compilés (Ryan 2001, p. 278). Une œuvre cinématographique empruntant la voie chorale pourrait alors constituer un compromis entre l'hypertexte (et le cinéma hypertextuel à la *I'm Your Man*) et le récit de fiction linéaire

²³ La même remarque est faite par Marie-Laure Ryan : « Even in a conceptualization that presents hypertext as a matrix of worlds and of stories, what readers do is control the strings of the fictional worlds through either reasoned or arbitrary choices, but they are themselves the puppets of the author » (2001, p. 283).

(un film narratif classique offrant une histoire centrale). L'effet de fiction et d'immersion y est donc préservé, en possédant toutefois une touche de complexité supplémentaire, comme nous le verrons au chapitre 4.

Osons amener cette idée un peu plus loin. Un film choral, nous l'avons vu, se rapproche d'une fiction hypertextuelle, mais davantage dans l'espace de la réalisation. Ce n'est pas le spectateur qui déciderait, à l'aide d'un dispositif quelconque, de « zapper » vers une autre histoire quand bon lui semble. Tel l'observateur qui regarde une autre personne s'amuser à un jeu vidéo, il ne peut qu'assister aux décisions prises par celle-ci, sans avoir une réelle influence. Bref, le spectateur d'un film choral n'a pas accès à toutes les données en même temps, à partir desquelles il pourrait effectuer un choix. Pour bien illustrer le tout, retournons un instant du côté de la théorie du cybertexte : « you may never know the exact results of your choices; that is, exactly what you missed. This is very different from the ambiguities of a linear text. And inaccessibility, it must be noted, does not imply ambiguity but, rather, an absence of possibility – an aporia » (Aarseth 1997, p. 3). En somme, le film, malgré ses détours narratifs, demeure proprement linéaire, en tant qu'objet possédant une durée déterminée²⁴, et n'offre certes pas au spectateur toutes les possibilités d'accès à ses fragments.

Contrairement au film interactif et aux fictions hypertextuelles, le dispositif d'un film choral ne s'affiche pas autant. Il n'est en effet pas possible de sortir du déroulement du récit pour contempler les multiples possibilités qui s'offrent au spectateur. L'immersion dans la

²⁴ La même observation avait été faite par Jean Clément : « Il ne s'agit pas ici de la distinction classique et bien établie entre l'histoire qui est toujours linéaire, et sa narration, qui peut et doit briser la chronologie des faits, mais de la linéarité matérielle imposée à la lecture par la succession immuable des pages du livre » (1994).

fiction demeure et le film choral pourrait constituer le chaînon manquant, unissant la fragmentation et la complexité de l'hypertexte avec le médium traditionnel qu'est le cinéma.

7.1. Étude de cas : *Time Code*

Cela dit, il existe certaines œuvres que nous classons sous la bannière chorale qui offrent un accès à toutes les séquences à la fois. Nous pensons ici au film *Time Code* (2000) de Mike Figgis. L'utilisation permanente du *split screen* permet aux quatre histoires de ce film d'éviter l'alternance pour prôner la simultanéité. Ce cas de figure permet de questionner les limites de la définition du film choral grâce à une expérimentation formelle intéressante.



Figure 8. *Time Code* (2000) et le *split screen* permanent.

Le spectateur possède donc tous les accès aux différentes « lexies ». Ce faisant, il peut se concentrer sur l'histoire de son choix et opérer, en temps direct, son propre « montage » du film. Le fait que chaque histoire soit présentée en plan-séquence accentue le pouvoir du spectateur : « As an exercise in parallel plotting, it's endlessly inventive. As a filmic experiment, it's gloriously audacious. If the closing credits neglect to acknowledge an editor, that's in part because the viewer is implicitly encouraged to fill that role for him or herself » (Brooks 2001, p. 153). Métaphoriquement parlant, selon les propos de Brooks, le spectateur est invité à occuper la fonction de monteur, ce qui accroît son activité. En pratique, le réalisateur oriente tout de même le récit en nivelant le volume sonore, ce qui dirige tout de même l'attention du spectateur vers une case plutôt qu'une autre. Malgré cela, le spectateur peut très bien refuser cette suggestion et regarder où il souhaite, ce qui s'avère impossible devant un film plus classique : le spectateur n'ayant pas, comme nous l'avons vu, tous les accès. Or, même si les rapprochements semblent évidents, un film comme *Time Code* n'est pas une fiction hypertextuelle.

Ce type de film serait, selon Helen Powell, typique de notre époque : « Figgis' film offers us alternative codes by which we might navigate our way through the events that unfold on screen and it can be argued that these codes are only a possibility in the twenty-first century owing to both the availability of digital technology and audience familiarity and immersion in this technology » (2012, p. 162). Mike Figgis lui-même commentait le type de spectateur particulier auquel s'adresse son film, qui est bien de son temps : « a diet of channel-surfing and multimedia has made sophisticates of modern-day filmgoers, equipping them to process a bombardment of information thrown at them on various frequencies. Where MTV would sate its audience through frenzied editing, Figgis reasoned, *Timecode* would do so through

simultaneous, real-time narratives » (Brooks 2001, p. 153) Bien entendu, nous adhérons à cette pensée, qui s'inscrit dans les contours du nouveau type de spectateur que nous étayerons davantage au chapitre 4.

Une œuvre chorale, qu'elle soit cinématographique ou télévisuelle, comme nous le verrons au chapitre 3, rejette donc le point de vue unique pour préférer des points de vue multiples. Si l'on peut parler de relation spatiale au sein d'un film choral, autant dans la diégèse que dans le dispositif, en général, ce n'est pas cette relation qui prédomine, car nous sommes toujours en présence d'un film, donc d'un objet possédant une dimension proprement temporelle. À son propre rythme, le lecteur d'une hyperfiction en découvre la spatialité, alors que dans un film choral – *Time Code* inclus – la durée extra-diégétique²⁵ du film le force à adopter un rythme de lecture qui n'est pas le sien.

En somme, par le compromis avantageux qu'ils offrent, les œuvres chorales – contrairement aux fictions hypertextuelles et au cinéma interactif – témoignent d'une popularité qui continue de croître depuis les années 1990. En effet, la structure en réseaux, telle que présente dans Internet et telle qu'elle se décline dans les fictions hypertextuelles et le cinéma interactif, trouve plusieurs échos au sein des œuvres chorales.

²⁵ Ainsi, contrairement à l'hypertexte de fiction, le film possède une durée délimitée. En effet, « quelle que soit l'histoire racontée ou quelles que soient les marques temporelles inscrites par une durée de narration, le récit est inévitablement circonscrit par une durée extra-diégétique et extra-filmique, c'est-à-dire le temps d'une projection » (Perron 1994, p. 92).

8. Constats conclusifs

Devant tous les personnages et les fils narratifs entrecroisés d'une œuvre chorale, comme devant une hyperfiction, « le lecteur/spectateur construit une carte cognitive, laquelle localise les entités ou événements dans le monde fictionnel en les spatialisant » (Bourassa 2010, p. 51). Il en résulte une impressionnante toile composée d'individualités interconnectées. Au départ, le spectateur peut avoir un sentiment d'égarement, ou de confusion devant ces multiples trames narratives relativement autonomes. Mais si la stratégie du réalisateur est bien menée, plus le film progresse, plus le spectateur pourra relever les liens entre les différentes histoires. Pour reprendre l'expression de Renée Bourassa, celui-ci parvient donc à créer une carte cognitive du monde fictionnel qui lui est présenté.

S'inspirant de Manovich, Kristen Daly, dans *Cinema 3.0 : The interactive-Image*, explore différentes catégories de films s'écartant de la forme classique, dont le *database cinema* : « The database implies a form of cinema less concerned with storytelling and visuality and more interested in cognitive and navigational processes. In this way, the everyday use of computer technologies might contribute to new habits and desires in the viewer and therefore new expectations for cinema » (Daly 2010, p. 90). Sans être exactement la même chose que le film choral, ce *database cinema* met l'accent sur l'expérience du spectateur, qui « navigue » dans l'œuvre. Daly réactualise, en quelque sorte, la dynamique des renvois de l'*Encyclopédie*, qu'elle associe au plaisir postmoderne de retrouver des références au sein d'une oeuvre. Chez Tarantino, par exemple, ce procédé est évident et constitue un plaisir pour le spectateur au-delà de la narration. On peut aussi étendre cette interprétation au

film choral, où une partie du plaisir réside dans l'élaboration d'associations entre les multiples fragments :

In light of their popularity with many viewers and critics, it is clear that these films have kept enough of the classical narrative that they have not suffered unduly the barbs of confused nonfans. Yet, for many viewers, one of the primary pleasures of these movies is to make these associations. These references take the viewer in and out of the movie narrative. I maintain that the viewer accepts this as an entertainment form because it is a representation of his or her everyday social and work activities: websurfing, networking, and hyperlinking. To take this to the extreme, the viewer²⁶ may not need his or her art objects to refer to or represent a world outside media; simply remixing and being asked to reorder the media world is a satisfying act (Daly 2010, p. 89).

Même si son objet d'étude recoupe plusieurs cas de figure qui dépassent le cadre du film choral, Daly souligne l'une des raisons derrière l'attrait de ce type de cinéma. Celui-ci intègre dans sa structure des activités désormais quotidiennes, telles que la mise en réseau et l'usage d'hyperliens. À propos du film *Crash* (2006) de Paul Haggis, Wesley Beal y voit une structure encourageant le spectateur à relier les éléments entre eux : « its structure encourages its audience to engage in a game of connect-the-dots, and it becomes a performance of the constellation, so rigorously theorised by Walter Benjamin » (2009, p. 407). Nous souscrivons à ce commentaire, car nous avons démontré, dans ce chapitre, de quelle manière Internet, les fictions hypertextuelles et le cinéma interactif possédaient des éléments en commun qui conditionnent la façon dont le spectateur aborde une œuvre chorale, qui possède donc une part d'interactivité cognitive.

²⁶ Il s'agit d'un terme que nous élaborerons davantage au chapitre 4.

En somme, les créateurs de fictions hypertextuelles, à l'instar des réalisateurs d'œuvres chorales, se sont penchés sur les « mécanismes narratifs qui encouragent l'ouverture de l'œuvre, explorent une esthétique fragmentaire, contestent l'exigence de clôture et proposent de nouveaux schèmes de lecture » (Bourassa 2010, p. 25). Effectuer une interprétation des œuvres chorales sous la lentille de la théorie de l'hypertexte n'est peut-être pas aussi futile qu'on pourrait le croire. Chaque camp partage ainsi un champ lexical commun, expose des fragments relativement autonomes et généralement non hiérarchisés et met en œuvre la mécanique de l'hyperlien. D'autres rapprochements pourraient également être effectués avec le domaine télévisuel.

Comme le rappelle la productrice Pierrette Ominetti, « avec la multiplication des chaînes à partir du milieu des années 1980, il faut penser à un téléspectateur qui zappe à l'intérieur des programmes, qui est impatient, qui peut aller voir à côté. Il faut tenir compte de cette impatience et de ce nouveau rythme de la réception, qui contribuent à fragmenter et à segmenter l'attention. [...] Si l'on élargit le problème à la présence d'Internet depuis une dizaine d'années, il faut imaginer un spectateur infidèle, qui parcourt d'autres univers médiatiques, qui a d'autres modes de lecture » (Soulez et Kitsopanidou 2016, p. 14). Cette observation souligne en outre une habitude propre au domaine télévisuel, qui témoigne d'un changement dans les habitudes des téléspectateurs. Ceux-ci se combinent aux constats que nous avons faits jusqu'à présent.

Après avoir abordé le réseau tel que déployé au sein d'Internet, le prochain chapitre étudiera un acteur d'envergure : les séries télévisées et la manière dont elles influencent le

cinéma choral et les habitudes des spectateurs. Il s'agit d'une autre manifestation importante du concept de réseau qui se déploie à partir des années 1980.

Chapitre 3

Complexité télévisuelle : du singulier au pluriel

Si la forme hypertextuelle et le film choral constituent des symptômes d'un changement dans la structure narrative et dans les habitudes des spectateurs, les séries télévisées complexes le sont tout autant. En ce sens, osons parler d'une convergence médiatique, définie comme « le flux de contenu passant par de multiples plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques et le comportement migrateur des publics des médias qui, dans leur quête d'expériences et de divertissement qui leur plaisent, vont et fouillent partout » (Jenkins 2013, p. 22). La convergence est un concept qui permet de décrire les évolutions technologiques, industrielles, culturelles et sociales sous un angle novateur. Afin de mieux saisir cette convergence – qui se déploie davantage à partir des années 1990 – il nous est auparavant nécessaire de retracer l'évolution d'une forme narrative télévisuelle particulière. Ce chapitre vise à explorer de quelle manière le phénomène choral s'est déployé au sein du médium télévisuel en retraçant ses origines, mais surtout en examinant un contexte particulièrement fécond. Pour ce faire, un retour aux années 1980 s'avère crucial, afin de souligner l'apport des soap operas sur les séries télévisées d'aujourd'hui.

1. Le soap opera : précurseur des années 1980

En général, les soap operas ne bénéficient pas d'une réputation des plus enviées. On n'a qu'à songer un instant aux multiples programmes d'après-midi qui présentent, dans maints ébats mélodramatiques, des familles qui s'entredéchirent. Pour bien des gens, il s'agit là d'un rendez-vous quotidien rassurant, comme si le téléspectateur faisait partie de ce réseau de

personnages¹. Pour trouver la genèse de ces séries présentées quotidiennement, il faut parfois remonter de nombreuses années en arrière. C'est également ce qui fait leur charme : le téléspectateur attentif, fidèle au rendez-vous, devient en quelque sorte un puits regorgeant d'informations ; il est la mémoire de la série. Dans son ouvrage fondateur sur les soap operas, Robert Allen fait une remarque fort juste : « The long-term, loyal viewer of the soap opera is rewarded by the text in that her knowledge of the large and complex community of characters and their histories enables her to produce subtle and nuanced readings » (1995, p. 8). Le téléspectateur fidèle possède une quantité phénoménale d'informations et les personnages deviennent, d'une certaine manière, partie prenante de son quotidien².

Ce qui peut paraître cliché pour un téléspectateur profane est en réalité un tissu fait de liens interpersonnels fort subtils, où tout peut basculer en un instant. C'est d'ailleurs ce que souligne Jason Mittell : « Soap operas invite viewers to identify as part of a community, involved in the shifting web of relationships as we generate intense attitudes toward characters as friends or enemies » (2010b, p. 278). Comme le mentionne Martin Esslin en 1982, pour bien des téléspectateurs, la communauté de personnages qui est au rendez-vous chaque jour à la télévision fait partie intégrante de leur quotidien. Ces personnages, dans bien des cas, ont un grand impact émotif sur les téléspectateurs : « Recurring characters often *are* more real than

¹ On remarque d'ailleurs que l'attrait des soap operas s'inscrit dans un contexte particulier : « Leur montée en puissance dans les années 1970 coïncide avec la constitution d'une recherche féministe autour du cinéma et de la télévision : la poussée d'une génération d'analystes de la télévision formée par une réflexion politique concernant l'organisation de la société et particulièrement les rapports de sexe suscite un grand intérêt pour cette catégorie de programmes jusque là méprisée. Les chercheurs découvrent dans les soaps operas des personnages féminins pas seulement définis par leur dépendance vis-à-vis de l'univers patriarcal mais aussi caractérisés par leurs propres désirs et ambitions » (Esquenazi 2002, p. 334).

² Nous aurions également pu parler des *telenovelas* latino-américaines, qui demeurent fort populaires auprès des téléspectateurs. Or, si les *telenovelas* possèdent un nombre impressionnant d'épisodes (généralement entre 100 et 200 au total), elles ne sont pas diffusées pendant de nombreuses années contrairement aux soap operas.

most people the viewers know, simply because they know these characters better than they do most of their real acquaintances. After all, the viewers have been present at the most intimate, emotion-charged moments in these characters' lives [...]. Viewers, over a period of months or even years, have identified with these characters and have vicariously lived their lives » (Esslin 1982, p. 42). L'inscription dans le temps de ces fictions plurielles³, qui peuvent s'étendre sur plusieurs années, peut donc avoir un impact sur la vie de bien des téléspectateurs.

Puisque les soap operas reposent sur l'art de la parole, ce ne sont pas tant les événements qui sont importants, mais la manière dont les personnages y réagissent. Il s'agit d'un intrigant paradoxe. En effet, ces séries, pourtant évolutives, possèdent également une part d'immobilité. Pour Jean-Pierre Esquenazi, les personnages sont pris dans « une phase de glose interminable à propos de ce qui pourrait se passer, ou de ce qui aurait pu se passer, ou même de ce qui s'est passé effectivement. [...] C'est pourquoi le récit « soapien », interminablement plongé dans son auto-évaluation, peut ne « pas avancer », rester parfaitement (ou presque parfaitement) immobile » (2014, p. 116). Les personnages, liés les uns aux autres de manière complexe et dense, discutent alors desdits événements pendant maints épisodes, déversant un flot de paroles émotives, chargé de vengeance ou de passion. C'est d'ailleurs ce que souligne Jason Mittell : « Soap operas prioritize relationships over events – thus even when a major event happens in a soap opera, the question of “what happened?” is often secondary to “how does it affect the community of relationships? » (2010b, p. 241). Ce sont des drames continus, dont l'histoire remonte parfois très loin, comme en témoigne l'impressionnante longévité de séries télévisées telles *Coronation Street*, diffusée sur ITV depuis le 9 décembre 1960, ou

³ Le terme est de Stéphane Benassi (2000).

encore *General Hospital* (ABC) et *Days Of Our Lives* (NBC), respectivement diffusées depuis 1963 et 1965. Quantitativement parlant, il s'agit de plus de 13 000 épisodes diffusés pour ces deux derniers exemples. Il paraît inconcevable pour un téléspectateur néophyte de rattraper tous ces épisodes depuis le début, à moins de s'adonner à un visionnage en rafale pour le moins insensé.

1.1. « A Democrat Shot J.R. »

Autre caractéristique fondamentale : les soap operas ne constituent pas des récits fermés sur eux-mêmes. En réalité, ils déploient un réseau de personnages et développent plusieurs intrigues en parallèle, étirant ainsi les fils narratifs sur plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons. Comme de nombreuses séries télévisées de nos jours, il s'agit d'une machine à produire des fictions théoriquement infinies. Si cette façon de procéder semble naturelle aujourd'hui, c'est qu'il a fallu une lente évolution à laquelle les soap operas ont grandement contribué. Comme le rappelle Ursula Ganz-Blaettler, le récit multitraté ou l'entrelacement d'intrigues parallèles n'est pas étranger aux romans savon :

Il s'agit d'une convention narrative typique du soap opera adaptée aux nouvelles formes hybrides de séries durant l'«ère de transition» définie par Amanda Lotz. Au lieu de se concentrer sur un nombre limité (jusqu'à trois) de trames narratives qui commencent et se terminent au cours du même épisode, le récit multitraté rassemble un ensemble d'intrigues dans un même épisode en laissant certains éléments en suspens pour les épisodes suivants (2011, p. 184).

Ce déploiement d'un récit multitrané constitue un élément central à notre thèse. Non seulement plusieurs fils narratifs concourent en même temps, mais ceux-ci sont intentionnellement prolongés au-delà d'un épisode⁴. Ces prolongements narratifs, désormais présents dans de nombreuses séries télévisées, sont donc redevables – du moins en partie – aux soap operas :

Un autre procédé structurel emprunté avec succès au soap opera par les séries dramatiques est l'arc narratif. Par arc narratif, on entend un scénario particulier qui suit le modèle dramaturgique classique où l'action se construit progressivement jusqu'à arriver à son paroxysme au moment du dénouement. Dans une série à épisodes, l'arc est intentionnellement prolongé au-delà d'un épisode donné de manière à inciter les téléspectateurs à revenir pour découvrir le dénouement dans un épisode ultérieur (Ganz-Blaetter 2011, p. 189).

Bien souvent, une astuce – devenue clichée à force de répétition – est employée pour dynamiser et prolonger les récits : le *cliffhanger*. Ce procédé, qui laisse le téléspectateur en suspens à la fin d'un épisode ou d'une saison, le garde en haleine et le pousse à regarder l'épisode suivant pour découvrir la suite. Comme le rappelle Marjolaine Boutet, « la première révolution en matière d'écriture de fiction télévisée apparaît à la fin des années 1970 avec le night-time soap (feuilleton mélodramatique diffusé en prime-time) *Dallas*. Cette série est en effet la première fiction hebdomadaire composée, dès sa deuxième saison, d'épisodes "à suivre" d'une semaine sur l'autre. Les scénaristes de *Dallas* deviennent ainsi les maîtres dans l'art du cliffhanger » (2011, p. 33). En ce sens, nombreux sont les théoriciens – et les fans –

⁴ Il faut cependant noter que les soap operas n'ont pas été les seuls ni les premiers à prolonger les arcs narratifs au-delà d'un épisode. Au delà des feuilletons publiés dans les journaux à partir du XIX^e siècle, en 1915, le feuilleton cinématographique *Les Vampires* de Feuillade était en fait un film muet en dix épisodes. André Bazin partage ainsi son expérience du visionnement constamment interrompu de ce film : « Chaque interruption soulevait un « Ah ! » de déception et la reprise un espoir de soulagement [...]. D'où le malaise insupportable provoqué par « la suite au prochain numéro » et l'attente anxieuse, non pas tant des événements suivants, que de l'écoulement d'un récit, de la reprise d'une création suspendue » (2011, p. 86).

qui mentionnent l'importance du dernier épisode de la troisième saison de *Dallas* (CBS), intitulé « A House Divided », qui a initié l'Amérique au *cliffhanger* de tous les *cliffhangers*. Le terrible J. R. Ewing, seul dans son bureau plongé dans l'obscurité, est victime d'une tentative de meurtre. Impossible de déterminer qui est l'assaillant. « Who shot J. R. ? » était alors la question sur toutes les lèvres pendant l'été 1980. Nombreuses furent les discussions autour de cette question, et les Républicains de l'époque, à l'aube de la campagne présidentielle, distribuèrent même des macarons sur lesquels était inscrit : « A Democrat shot J.R. ». Il a fallu attendre le quatrième épisode de la saison 4 pour avoir la réponse tant attendue. Ce procédé a démontré son efficacité puisque les cotes d'écoute de l'épisode révélateur ont dépassé toutes les espérances, rejoignant environ 83 millions de téléspectateurs aux États-Unis.



Figure 9. Une campagne marketing réussie

Autre élément majeur : le statut des personnages. Les soap operas mettent en scène une communauté de personnages que le téléspectateur suit au fil du temps. Comme le mentionne Sarah Sépulchre, contrairement aux débuts de la télévision, dans une fiction télévisuelle, les héros qui évoluaient en solo laissent de plus en plus leur place au héros multiple : « Le héros

multiple pourrait être défini comme tout actant sujet actualisé par plus d'un personnage d'une manière constante tout au long d'une fiction. Il ne s'agit pas d'une succession de héros solitaires, mais bien d'une configuration où plusieurs personnages remplissent simultanément l'actant sujet. Le groupe prend donc la place du personnage principal. Il est un système de personnages dans le système de personnages » (2011, p. 126). Même si certains personnages peuvent se dégager du lot, de nombreuses séries télé privilégient la dynamique de groupe, de sorte qu'il n'est pas possible, sur l'ensemble de la série, d'isoler un personnage principal.

Nous verrons dans ce chapitre quelques cas de figure qui apportent davantage de nuances autour de la question du groupe, particulièrement lorsque nous traiterons de la sitcom. En 1982, John Ellis constatait d'ailleurs que bien peu de films présentent une communauté, contrairement à la télévision : « The core of a TV series is more often a family, a street or a workplace than it is an individual. The kind of exploration of a relatively large group and their interrelations which the entertainment film rarely handles [...], is a common phenomenon on TV » (1982, p. 153). Cette assertion était peut-être vraie au début des années 1980, mais elle sera rapidement contredite alors qu'Internet se propage et que les films chorals deviennent une forme alternative plus fréquente à partir des années 1990.

Peut-être qu'un personnage sera plus saillant lors d'un épisode, mais le collectif l'emporte souvent sur l'individuel et bien des soap operas ont saisi cet équilibre. Autre fait remarquable : si les soap operas s'intéressent parfois aux personnages plus grands que nature et aux riches magnats, plusieurs autres se consacrent au quotidien des gens « normaux », ceux de la classe moyenne. Un pont direct peut donc être établi avec le téléspectateur, qui peut y voir un aspect encore plus réaliste. C'est ce que remarquait François Jost en affirmant que de

nos jours, de plus en plus de séries télé paraissent réalistes. Même s'il est possible de trouver des contre-exemples, notamment avec toutes les séries tirées des héros de *Marvel*, les personnages ont tout de même un aspect vulnérable, un quotidien qui montre leur côté humain. Jost y voit une érosion progressive, passant du héros supérieur aux humains et à leur environnement. Cette érosion « a connu deux grands moments : la *fission* en deux personnages héros, dont les dons complémentaires viennent à bout des situations les plus critiques ; la *fragmentation* de la figure principale en plusieurs personnages concourant au même but, un héros collectif » (2011, p. 20). Ce héros collectif rejoint en partie cette idée de héros multiple soulevée par Sarah Sépulchre, cette fragmentation de la figure principale⁵. La communauté prime, qu'elle soit représentée par une dynamique de groupe ou chorale. Tentant de déterminer la raison qui justifie le déploiement de plusieurs intrigues et personnages en même temps, Jason Mittell suggère que celle-ci comprend de nombreux avantages :

Television narratives tend to foreground changing relationships between characters more than focusing on a singular protagonist goal or conflict with an antagonist. This is partly due to the ongoing nature of a series, where it would be difficult to maintain the narrative drive of a single goal or personal conflict. Additionally, viewers can grow to know television characters with much more depth than possible in a single film, and thus the characters' relationships become more defined and central to the ongoing series narrative (2010b, p. 215).

De son côté, François Jost souligne un changement de registre, qui s'était aussi opéré en littérature :

⁵ Il serait aussi possible de comprendre ce concept polysémique de la même manière que le film choral néoréaliste. En effet, à ses débuts, il était aussi possible que le film choral (*coralità*) soit perçu comme une œuvre mettant en scène un personnage collectif, qui représente le peuple en quelque sorte, plutôt qu'un film qui déploie un ensemble de protagonistes.

Northrop Frye remarquait que, au long de son histoire, la littérature était passée graduellement du type de fiction élevé aux modes bas. On pourrait en dire autant des séries. Aujourd'hui, les séries d'inspiration « mythiques » sont en régression et ont peu de succès en France [...]. En revanche, la majorité des séries racontent l'histoire de personnages du mode mimétique bas, c'est-à-dire de personnages qui nous ressemblent, le mode ironique restant encore assez marginal sur les chaînes historiques (2011, p. 19-20).

À quel moment cette fission s'est-elle produite ? Peut-on identifier une série télévisée particulière qui marque ce changement ? Selon François Jost et plusieurs théoriciens, *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) a constitué une plaque tournante, non seulement en ce qui concerne le statut des « héros », mais également le mode narratif.

1.2. Un fascinant hybride : *Hill Street Blues*

À peine deux mois après la diffusion de l'épisode dévoilant le nom de l'assaillant de J.R. Ewing dans *Dallas*, le premier épisode d'*Hill Street Blues* (NBC) était diffusé le 15 janvier 1981. Il s'agit d'une série créée par Steven Bochco et Michael Kozoll qui montre le quotidien peu reluisant de policiers dans le commissariat d'une grande ville américaine. Pour David Bianculli, le public était d'ores et déjà habitué, grâce aux procédés susmentionnés, à suivre plusieurs trames narratives en même temps : « Audiences, therefore, were quite acclimated to accept one of the significant innovations of *Hill Street*, the overlapping and continuing story lines that weaved through and among various episodes, as in daytime and prime-time soap operas » (2016, p. 156). *Dallas* a contribué à préparer les téléspectateur à une nouvelle forme de récit télévisuel : un récit décloisonné⁶. *Hill Street Blues* a repris en partie les codes du soap opera en transposant son intrigue dans un poste de police. Comme le dit Jean-

⁶ Cette appellation est de notre cru et fait référence à un récit non clos sur lui-même, qui s'ouvre sur d'autres épisodes, dont les intrigues se poursuivent.

Pierre Esquenazi, cette série évolutive constitue un intéressant hybride : « *Hill Street Blues*, est le produit de la combinaison de deux types de séries immobiles, les séries nodales et les *soap-operas*. [...] Le mélange des genres, transfert d'un genre à l'autre, aussi bien que la traversée des genres, vont devenir monnaie courante dans le domaine des séries et *Hill Street Blues* réussit de ce point de vue un coup de maître. Diverses formes de séries chorales vont en résulter » (2014, p. 122). Nous reviendrons d'ailleurs sur l'appellation « série chorale » telle que définie par Esquenazi, car il faudra confronter cette définition à celle du film choral.

En outre, pour François Jost, c'est avec cette série que le héros collectif commence à avoir une plus grande place. Il précise donc sa pensée autour de ce concept :

Avec la création de *Hill Street Blues* en 1981, le duo cède la place au groupe héros, au héros collectif. Cette fragmentation va se fonder sur une nouvelle relation au téléspectateur. Alors que la fiction à héros unique privilégie forcément des êtres exceptionnels, les séries à héros collectif tournent autour de personnages à dimensions « humaines ». [...] Ce mode mimétique bas, qu'on identifie un peu rapidement à du réalisme, permet à chacun de nous de se reconnaître dans tel ou tel personnage et de construire leurs relations à l'image de notre famille. Cette propriété des séries à héros multiple n'est pas pour rien dans leur succès, comme le suggère l'examen des meilleures audiences des années passées (2011, p. 22-23).

Héros collectif et changement de registre – désormais le « mimétique bas » – sont donc deux innovations qui ont été popularisées par cette série policière. Pour Carmen Compte, le plaisir de ce genre de série réside dans la multiplication des points de vue et dans le rôle particulier qu'occupe le téléspectateur :

[...] l'influence du format porte davantage sur la participation continue du spectateur grâce à des éléments facilitant le repérage, non pas comme spectateur d'une situation, mais comme témoin, **confident d'un réseau de témoignages** qui finissent par converger vers une seule ou une multiplicité d'explications. C'est une structure en puzzle. Ce point apparaît nettement dans *Hill Street Blues*, *New York Police Blues (NYPB)* et dans *Urgences* lorsque les

séries font intervenir des opinions différentes apportées par les divers personnages (2008, p. 9).

Il est intéressant de souligner cette idée de structure en puzzle. Celle-ci suggère un certain travail cognitif à effectuer de la part du téléspectateur, qui doit combiner plusieurs points de vue, plusieurs trames narratives, en tant que témoin privilégié du quotidien d'un réseau de personnages.

David Bordwell, alors qu'il exposait diverses répercussions du phénomène des *network narratives* – exploré dans le précédent chapitre – mentionne certaines influences télévisuelles qui ne nous sont plus étrangères à présent :

Bordwell also offers one other industrial pre-condition or precedent for the emergent form of the network narrative – a connection with television. Thus he cites the influence on cinema's assimilation of network narrative on the ensemble seriality of TV drama series like *Hill Street Blues* (1981–1987) and Kieslowski's television film series [...] Other critics have pointed to the precedent of Mexican telenovelas for the melodramatic narrative complexity and ensemble cast of *Amores Perros* » (Kerr 2010, p. 41).

Il faut bien comprendre que ce phénomène, qui porte d'ailleurs différents noms selon les théoriciens, ne s'est pas produit d'un seul coup, même s'il nous est possible de dégager certaines séries novatrices comme *Dallas* et *Hill Street Blues*. C'est grâce à une combinaison d'éléments, perfectionnés avec le temps, que certaines séries télévisées novatrices ont pu voir le jour par la suite. Chacune se bâtit sur des fondations qui constituent un héritage important et qui modifient en partie l'horizon d'attente des téléspectateurs, tout comme leurs compétences, comme nous le verrons.

2. Une complexité télévisuelle en trois temps ?

De nombreux théoriciens ont tenté de catégoriser les séries télévisées, mais surtout de relever des périodes particulièrement fécondes pour l'expérimentation. Plusieurs « âges d'or » ont ainsi vu le jour, même si l'atteinte d'un consensus n'est pas chose simple. La surenchère d'adjectifs est de mise ; David Bianculli suggérant même l'existence d'un « âge de platine ». Malgré la confusion qui peut apparemment régner, Marjolaine Boutet recense trois âges d'or qui correspondent à des périodes généralement reconnues comme étant propices à l'innovation.

Le premier correspond en quelque sorte à la naissance d'un langage télévisuel propre. Il s'agit d'une « période où les programmes télévisés se sont véritablement détachés des programmes radiophoniques, utilisant les techniques du cinéma pour créer de nouveaux objets proprement télévisuels à Hollywood (et non plus dans les studios de photo) » (Boutet 2011, p. 16). Une nouvelle forme d'art voyait progressivement le jour, développant de nouvelles techniques et s'appuyant de moins en moins sur les béquilles de médiums mieux ancrés et anciens⁷. À ses débuts, le cinéma devait lui-aussi se détacher du théâtre et de la photographie afin de devenir un art à part entière. Nous ne nous attarderons pas plus longuement sur ce premier âge d'or, car le contexte qui nous intéresse survient plusieurs années plus tard.

⁷ Lorsqu'André Bazin se portait à la défense de l'adaptation cinématographique en 1952, il affirmait quelque chose de semblable, mais à propos du cinéma. Celui-ci, après les balbutiements des premiers temps, entrait désormais dans une phase de maturité. Bazin louait le fait que le cinéma pouvait désormais s'exprimer via ses propres moyens, où le fond primait sur la forme, sans que celle-ci soit indifférente (Bazin 2011, p. 105).

Le second âge d'or, dont l'expression provient de l'ouvrage de Robert Thompson⁸, reprend de nombreux exemples développés dans la partie précédente :

Il est en effet indéniable que les années 1980 et le début des années 1990 ont vu apparaître de nouvelles formes de narration dans les séries télévisées, avec l'apparition des séries chorales, des night-time soaps, des lignes narratives qui se prolongent de plus en plus systématiquement d'un épisode à l'autre (en particulier dans les night-time soaps qui se développent alors sur le modèle de *Dallas*, mais aussi dans certaines séries policières et médicales), des séries innovantes en termes de narration et/ou de réalisation comme *Capitaine Furillo*⁹, *St. Elsewhere*, *Clair de lune* et *Twin Peaks* (Boutet 2011, p. 17).

Ce constat est d'ailleurs renforcé par l'étude sur la télévision menée par Jean-Louis Chabrol et Pascal Perin au début des années 1990 : « La télévision des années 80 a été marquée par trois évolution concomitantes : une forte croissance de l'offre de programmes, une augmentation du volume d'écoute, une amélioration et une diversification des équipements de réception (la couleur, la télécommande, le magnétoscope). L'âge pionnier du petit écran est révolu avec les années 90, qui voient ce média entrer dans une phase de maturité » (1991, p. 18). Même si les auteurs ne possèdent pas de réel recul sur les années 1990 – à peine entamées lors de la publication de leur livre – ils soulignent tout de même une phase de maturité qui s'appuie sur d'innombrables innovations. Maturité, certes, mais certainement pas stagnation.

Quant au troisième âge d'or, Marjolaine Boutet soutient qu'en réalité les limites ne sont pas aussi nettes : « il semblerait davantage que l'on assiste à un phénomène relativement continu de complexification des intrigues, d'accélération du montage et d'un plus grand souci

⁸ *Television's Second Golden Age* (1997).

⁹ Il s'agit de la traduction française de *Hill Street Blues*.

de qualité de l'image qu'à des "âges d'or" distincts. De même, la perméabilité de plus en plus forte entre la télévision et le cinéma hollywoodien fait que les carrières de la plupart des acteurs, des scénaristes et des réalisateurs se développent désormais sur les deux types d'écrans » (2011, p. 17). Cette perméabilité n'empêche pas Alexis Pichard de parler d'un « nouvel âge d'or », qui se situe au début des années 2000 : « Ce nouvel âge d'or n'est toutefois pas apparu ex-nihilo. Il prend ses racines dans les années 1990, une décennie qui apparaît aujourd'hui comme une période d'expérimentations et durant laquelle de nombreuses évolutions ont affecté aussi bien téléspectateurs que networks » (2013, p. 12). Il est également de notre avis que la décennie 1990 fut particulièrement fertile au niveau de l'expérimentation, et certainement pas uniquement dans le domaine de la télévision. Nous souscrivons entièrement à la position de Boutet voulant que la porosité des frontières entre cinéma et télévision devient de plus en plus importante. Chose certaine : tous les auteurs mentionnent l'existence d'un lien de filiation, puisque sans l'apport de séries pionnières et novatrices, nous n'essayerions pas de qualifier tous ces âges d'or. Pichard souligne une fois de plus ce legs primordial :

[...] dès les années 1980/1990, les séries connaissent de multiples évolutions qui aboutissent déjà à un changement profond dans la façon de concevoir mais aussi de recevoir une série. Un ensemble d'éléments novateurs se met en place de façon éparse et va constituer le ferment de la révolution à venir. Car, dès le début des années 2000, la mise en cohérence de toutes ces innovations va favoriser un vrai saut qualitatif auquel le public va adhérer avec un enthousiasme rarement vu (2013, p. 13).

Ce nouvel âge d'or correspondrait approximativement à ce que David Bianculli appelle l'âge du platine : « The Platinum Age of Television as I define it, therefore, is the

period from 1999 to 2006¹⁰ and beyond » (2016, p. 3). Tentant de définir ce saut qualitatif, Pichard souligne certaines sources d'influences ainsi que ce qu'elles ont provoqué :

En ce début des années 2000, face à la concurrence du câble et de la télé-réalité, les networks réagissent en proposant des séries aux concepts forts. L'heure de la démesure narrative est arrivée. Les scénarii se complexifient et se densifient, les rebondissements rocambolesques sont légion de même que les *cliffhangers*, tout était fait pour dissuader le téléspectateur de zapper. Ces efforts en matière d'écriture sont accentués par des audaces visuelles qui vont pousser les séries à adopter une esthétique cinématographique (2013, p. 83).

Nous reviendrons sur certains de ces aspects, énumérés ici en vrac, en nous attardant principalement sur un contexte que nous jugeons incontournable : les années 1990. Période charnière, contexte sociotechnique au confluent de plusieurs changements, il s'agit d'une étonnante époque qui voit la télévision devenir de plus en plus complexe, comme le soutient Jason Mittell. De nombreuses séries chorales voient aussi le jour à cette époque.

3. Séries chorales

Dans son ouvrage *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Jean-Pierre Esquenazi définit plusieurs types de séries télévisées en les classant selon leurs caractéristiques propres. Si certaines séries sont davantage stables et refermées sur elles-mêmes comme les sitcoms, d'autres sont feuilletonnantes et développent des arcs narratifs qui se déploient sur une plus grande période de temps, comme nous l'avons vu.

¹⁰ Selon l'auteur, la grève de la *Writers Guild of America* de 2007 a provoqué un décrochage des téléspectateurs et un creux créatif duquel les producteurs ont peiné à se remettre. C'est aussi ce que soutient Alexis Pichard : « L'afflux de séries feuilletonnesques dans les années 2000 était lié à un idéal qualitatif [...]. Pourtant, avec la grève des scénaristes de 2007, le public se tourne vers d'autres média, notamment l'internet et le câble » (2013, p. 172).

Dans un chapitre de son livre, Esquenazi s'intéresse à ce qu'il appelle les séries chorales. Bien entendu, ce qualificatif nous a tout de suite intrigué, étant donné le parallèle qu'il établit avec le film choral :

Les séries chorales possèdent (I) une multiplicité de personnages et donc une multiplicité de points de vue possibles. Elles tissent (II) un réseau complexe de récits fragmentés sur un ou plusieurs épisodes (arcs narratifs). Leur développement implique (III) une extension continue de leur univers fictionnel : la myriade d'interactions entre les personnages et la multiplication d'arcs narratifs emplissent indéfiniment le monde des séries chorales. Comprendre une série chorale revient alors à détailler comment sont construits le personnage collectif, l'architecture narrative, l'expansion de l'univers de la série (Esquenazi 2010, p. 131).

Reprenons ces caractéristiques afin d'en discuter davantage en considérant leur pendant cinématographique. D'abord, le premier aspect, la multiplicité de personnages, nous paraît incontournable. En effet, avoir pléthore de protagonistes, nous l'avons vu, permet de déployer de multiples intrigues et de développer maints fils narratifs qui s'entrecroisent. Comme dans un film choral, une pluralité de personnages permet d'offrir au spectateur autant de points de vue variés et diversifiés sur le monde fictionnel qui se déploie dans l'œuvre qu'il regarde. Il y a cependant une différence entre les séries chorales et les soap operas : « les soap operas se développent à partir d'un foyer capable de grossir indéfiniment. Cependant, ils restent parfaitement centrés. Les séries chorales s'étendent au contraire à partir des marges. Les différents personnages suivent leurs chemins indépendamment les uns des autres. Même si ceux-ci finissent par converger ou se rencontrer, leurs bifurcations respectives obéissent à des lois autonomes » (Esquenazi 2010, p. 167). Les soap operas conservent donc un noyau fort, alors que les séries chorales possèdent une plus grande indépendance entre leurs personnages. Une dynamique chorale, plutôt que de groupe, se déploie alors, même si la communauté est

importante dans les deux cas. L'auteur ajoute que dans une série chorale, la communauté qui est représentée est souvent d'ordre professionnel.

Ensuite, dans sa définition, Esquenazi mentionne un réseau complexe de récits fragmentés sur un ou plusieurs épisodes. Retenons surtout l'expression – plutôt révélatrice en soi – de réseau complexe. Certes, comme dans un film choral, un réseau de personnages se déploie, et celui-ci possède généralement une certaine complexité qui contribue au plaisir narratif de ces séries. Finalement, les séries chorales peuvent, techniquement, développer indéfiniment leur univers fictionnel, tant que la série est reconduite. Afin de bien comprendre l'impact de ces éléments, procédons à présent à une analyse de la série *Six Feet Under*.

3.1. *Six Feet Under* : Dissolution du noyau familial

Présentée à HBO de 2001 à 2005 et créée par Alan Ball, cette série se concentre principalement sur les membres de la famille Fisher, dont les deux frères dirigent un salon funéraire en Californie après la mort subite de leur père. Concentrons-nous principalement sur un épisode : *The Room* (S01E06). Celui-ci s'inscrit tout à fait dans la logique chorale de la série et possède une cohésion thématique qui nous semble porteuse de sens. De plus, à l'instar des films chorals *Nine Lives* (2005) et *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), cet épisode est réalisé par Rodrigo Garcia. Le lien entre série télé et cinéma choral est en quelque sorte incarné par ce réalisateur, mais il est loin d'être le seul¹¹.

¹¹ Nicole Holofcener, qui a réalisé le film choral *Friends With Money* (2006) et Lisa Cholodenko, qui a réalisé le film *Laurel Canyon* (2002) constituent deux autres exemples.

Dans cet épisode, nous retrouvons tous les protagonistes de la famille Fisher, mais jamais tous en même temps. David cherche un peu de tendresse dans les bras d'un homme qu'il vient tout juste de rencontrer ; Nate découvre la chambre secrète de son défunt père ; Claire flirte avec le frère de Brenda et Ruth renoue avec une ancienne flamme, tout en se faisant courtiser par le fleuriste. En filigrane, un vieil homme vient au salon funéraire familial pour y voir sa femme récemment décédée. Ponctuellement, il discute avec les membres de la famille à propos de son épouse et de l'attachement qu'il a toujours envers elle. Même s'il est acrimonieux, il amène les membres du clan Fisher à réfléchir à propos de leur vie amoureuse et à profiter au maximum de la vie, qui s'avère courte. L'homme meurt d'ailleurs à côté du cercueil de sa femme, alors qu'il lui tient la main, à la fin de l'épisode. Les histoires s'entrecroisent et l'épisode montre très bien les multiples variations de l'amour et le jeu de la séduction. La présence du vieil homme est un fil conducteur qui apporte une cohésion supplémentaire.

Dans cette série chorale, un réseau de personnages et d'intrigues se déploie. Il est par ailleurs plutôt ardu de résumer le tout, étant donné que chaque histoire a autant de poids que toutes les autres. Analysons un instant le montage alterné qui gouverne cet épisode et qui se retrouve différemment dans la plupart des séries chorales. Pour y parvenir, nous avons effectué un relevé de chaque séquence de l'épisode *The Room*, en excluant celles où il n'y avait pas au moins l'un des cinq protagonistes. Même si Rico, Nathaniel et Billy constituent parfois des personnages proéminents, ce n'était pas le cas ici. Nous avons aussi laissé de côté le personnage de Mr. Jones, dont la femme décède au début de l'épisode, car il n'est présent que dans cet épisode, et pratiquement toujours en discussion avec l'un des cinq protagonistes susmentionnés. Au final, nous avons gardé les personnages de Ruth, Nate, David, Claire et

Brenda. Le nombre inscrit à l'extrémité droite du tableau correspond au nombre de scènes où chacun d'eux figure.

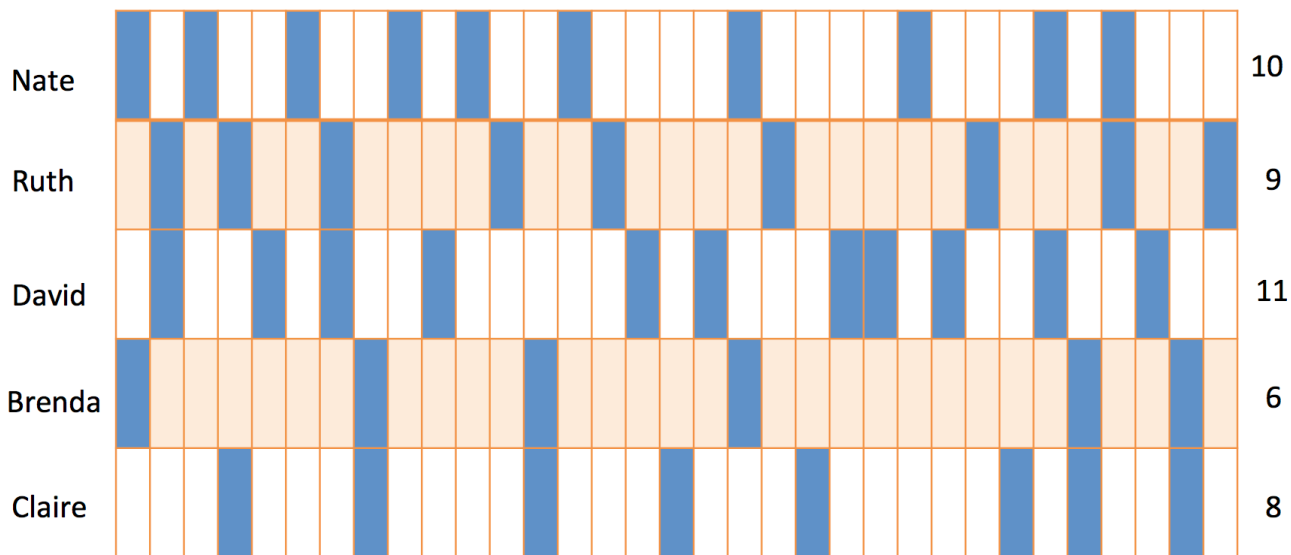


Tableau II. Répertoire des scènes dans l'épisode *The Room*

En analysant ce tableau, on constate, d'un point de vue purement quantitatif, que Nate et David semblent être présents dans le plus grand nombre de scènes. Cela dit, ce tableau possède également ses limites, car la durée des scènes n'a pas été prise en compte, ni leur importance au regard de l'histoire. Ainsi, peut-être que Brenda a effectivement moins de scènes que Nate, mais leur importance est tout aussi grande. Il ne faut donc pas nécessairement déduire que Brenda et Claire sont les personnages les moins importants de cet épisode, car leurs trames narratives respectives sont tout de même soutenues. De même, c'est en évaluant l'ensemble de la saison, voire de la série, que l'équilibre se fait véritablement ressentir.

Il est également intéressant de constater la régularité du montage alterné qui régit cet épisode. Chaque séquence, à l'exception d'une seule, alterne d'un personnage à un autre, opérant ainsi une sorte de zapping. Outre le nombre de scènes, ce tableau permet aussi de souligner à quels moments certains personnages principaux se croisent. Afin de représenter le tout plus clairement, nous avons créé un schéma qui déploie le réseau de liens entre les personnages, seulement pour l'épisode à l'étude, en fonction des scènes partagées.

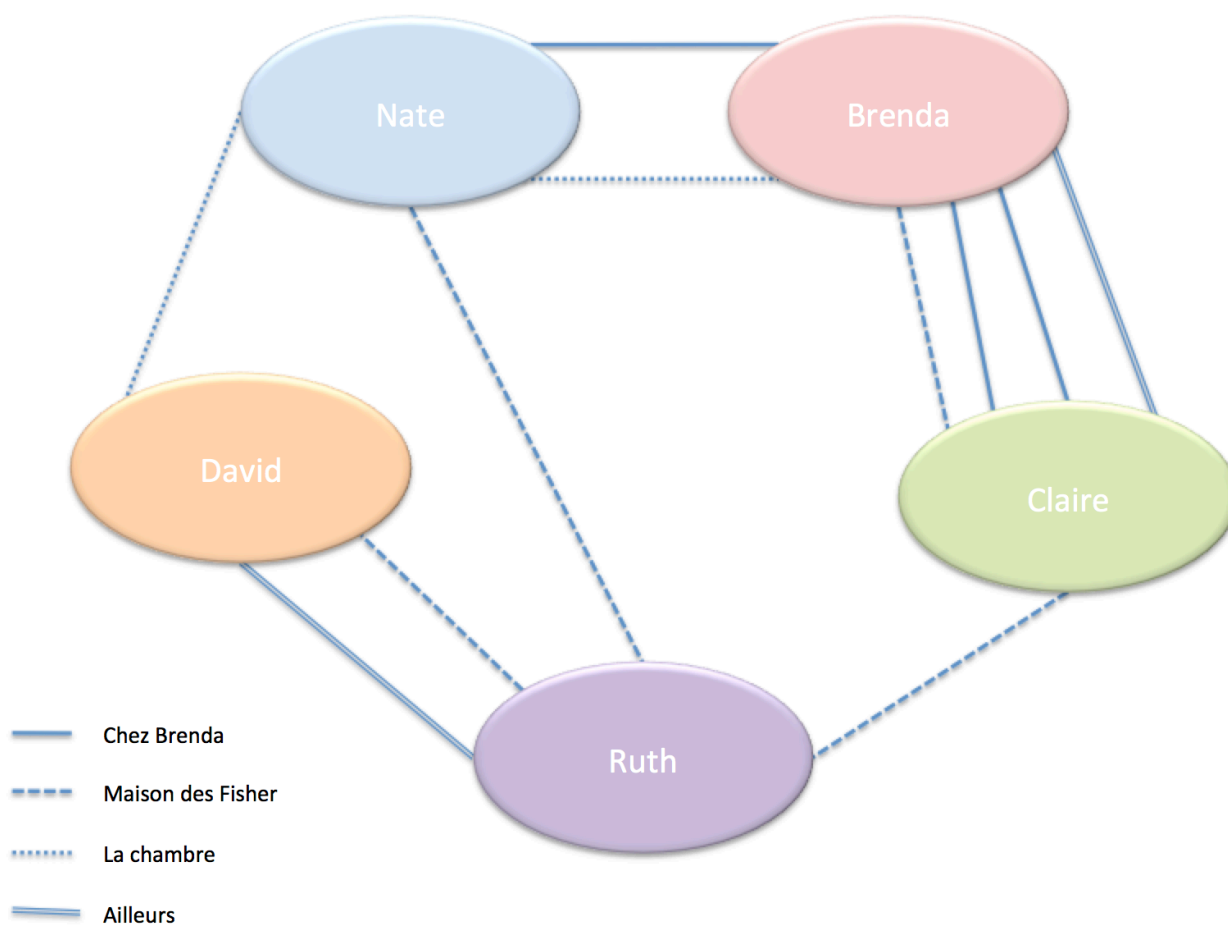


Figure 10. Le réseau de personnages dans l'épisode *The Room*

Chaque lien représente donc une scène partagée par au moins deux personnages. Nous avons également identifié les principaux lieux où ces rencontres se déroulent. Fait à noter : jamais plus de deux personnages principaux ne se retrouvent dans la même scène pour cet épisode. La dynamique de groupe n'est donc pas à l'œuvre ici. Ce schéma permet de révéler un autre élément important : la plupart des scènes où l'on retrouve Brenda – les deux tiers exactement – sont partagées avec Claire, la benjamine des Fisher. C'est la première fois que les deux femmes se rapprochent autant et cet épisode – on le comprend visuellement grâce au schéma – visait à tisser des liens entre elles. En effet, celles-ci sont pratiquement étrangères au début de l'épisode, mais suite à la malencontreuse rencontre entre Claire et Billy, le frère manipulateur de Brenda, cette dernière décide de la consoler et elles closent l'épisode ensemble, à partager un moment de camaraderie. Il est également plutôt révélateur de constater que seuls Nate, Brenda et David apprennent l'existence de la mystérieuse chambre que louait Nathaniel Fisher, sans savoir réellement ce qu'il y faisait. De plus, la seule scène que les frères Nate et David partagent est dans ladite chambre, alors qu'ils discutent de leur père. David mentionne qu'il n'a cure de ce que leur père pouvait bien y faire, car chacun a bien le droit de se garder un jardin secret. Ce à quoi Nate répond qu'il ne connaît pas son frère, qu'ils ne font que parler de travail en tout temps. Nate passe la grande majorité de l'épisode dans la chambre, à imaginer son père, à avoir des discussions avec son fantôme. Cet épisode le conforte dans sa décision de revenir à la maison et de reprendre le métier de son père. L'entrelacement des trames narratives de cet épisode se fait sans heurts et permet de constater à quel point ces histoires s'avèrent, somme toute, plutôt indépendantes. C'est d'ailleurs ce que rappelle Esquenazi : « Cette expansion à partir des bords n'est nulle part plus apparente que dans *Six Feet Under*, puisque celle-ci s'accompagne de la dissolution progressive du centre, la

maison de famille des Fisher. Chacun des membres de la famille s'en éloigne pour tenter de construire ailleurs son existence » (2010, p. 168).

Cette série chorale adopte une dynamique plutôt centripète, car de nombreux personnages – dans cet épisode du moins, même si la tendance se maintient dans plusieurs épisodes peuplant les cinq saisons – n'ont aucun contact avec certains autres. Il s'agit d'un exemple remarquable qui démontre à quel point il est possible de suivre en même temps plusieurs fils narratifs distincts. Si certains se concluent à l'intérieur même de l'épisode en question, la plupart se prolongent et invitent au visionnement des épisodes subséquents.

Même si Esquenazi proposait de les dissocier, il est fascinant de constater que les caractéristiques récurrentes des soap operas, notamment relevées par Robert Allen et consignées par Carmen Compte, s'appliquent à merveille à la série à l'étude. D'un point de vue narratif (Compte 2008, p. 12), on retrouve, dans plusieurs soap operas, une multiplicité d'intrigues entrelacées qui se développent grâce au montage alterné. Les séquences sont plutôt courtes et rythmées par de nombreux plans, il y a absence de héros et d'une morale manichéenne¹², ainsi que l'élaboration d'une rhétorique télévisuelle. D'un point de vue social, les parallèles avec les soap operas continuent d'étonner : ancrage dans une réalité quotidienne ; maintien d'une cohésion sociale ; pérennité rassurante (élément d'équilibre pour une société atomisée) et relation privilégiée avec le téléspectateur. La principale différence concerne le mode de diffusion, puisque le soap opera est diffusé quotidiennement et offre une pérennité rassurante qu'une série comme *Six Feet Under* ne possède évidemment pas. Cela dit,

¹² Même si certains personnages se dégagent comme les « méchants », c'est avec le temps qu'ils pourront sortir de ce cliché et que certaines nuances pourront apparaître. En ce sens, même les « bons » personnages révèlent des côtés sombres.

il ne s'agit pas non plus d'un élément négatif, car cette série d'HBO peut développer davantage la qualité de son contenu en n'ayant pas une contrainte de diffusion quotidienne sur une longue période de temps. De plus, le fait de ne pas avoir de publicités qui entrecouper ponctuellement chaque épisode aide à penser la série davantage sous le mode cinématographique.

En somme, la structure d'une série chorale n'évacue pas les caractéristiques du soap opera. Plutôt, elle les amalgame en les modifiant quelque peu. En effet, « la solution apportée par la structure du *soap* a été de développer plusieurs intrigues et de construire leur alternance de façon à ce qu'elles se situent, dans un épisode donné, à des points différents de leur développement dramaturgique » (Compte 2008, p. 16). Ainsi, les soap operas ont contribué à forger de nombreuses séries, tout comme le démontre l'étude de la série chorale *Six Feet Under*. À l'opposé, une série comme *Friends* (NBC, 1994-2004), ou *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014), de typiques comédies de situation, adoptent une dynamique tout autre sur laquelle nous nous pencherons à présent afin de révéler certains contrastes.

4. *How I Met Your Mother* ou la sitcom codifiée

Un bel exemple de série qui n'est pas basée sur le mode du feuilleton se retrouve dans les sitcoms, une contraction de l'appellation « situation comedy ». La dynamique de celles-ci consiste à « faire naître le comique à partir d'une situation unique qui constitue le fondement diégétique et narratif de chaque épisode, et faire varier cette situation (parfois très légèrement) d'un épisode à l'autre » (Benassi 2000, p. 92). Les sitcoms se rapprochent souvent de la forme des films de groupe, un genre limitrophe au film choral étudié au chapitre 1.

La sitcom *How I Met Your Mother* (*HIMYM*), diffusée sur CBS de 2005 à 2014 a connu un grand succès dès sa première saison. D'une certaine façon, elle prenait le relais de la très populaire sitcom *Friends*, où un groupe de 6 amis vit des aventures à New York. *HIMYM* présente cinq personnages principaux : Ted, Marshall, Robin, Barney et Lily. On y retrouve la forme traditionnelle de la sitcom : une situation se présente en début d'épisode et les personnages réagissent à celle-ci. Même si les personnages sont sur un pied d'égalité, le personnage de Ted est légèrement plus saillant, car toute la série part de son point de vue de père, en 2030, qui raconte à ses enfants comment il a rencontré leur mère. Il est le narrateur et les images que l'on voit sont la plupart du temps des *flashbacks*. L'épisode que nous avons sélectionné s'intitule *Slap Bet* (S02E09). Celui-ci tourne autour de la mystérieuse peur de Robin de se rendre au centre commercial. Devant son refus d'expliquer cette crainte apparemment irrationnelle, ses quatre amis émettent alors diverses hypothèses. Barney croit qu'elle a déjà été actrice dans un film pornographique au Canada et Marshall croit plutôt qu'elle s'est mariée dans un centre commercial. Les deux amis en viennent à parier que celui qui aura raison pourra gifler l'autre. Finalement, on apprend que Robin était une vedette pop et qu'elle chantait dans les centres commerciaux alors qu'elle était adolescente.

HIMYM est une série singulière, car elle nous permet d'aborder le format de la sitcom, qui se rapproche grandement du film de groupe, tout en proposant un mode narratif séduisant. Une fois de plus, nous avons fait le relevé des personnages et des scènes de cet épisode en particulier.

Robin									
Ted									
Marshall									
Lily									
Barney									

Tableau III. Répertoire des scènes dans l'épisode *Slap Bet*

Le contraste avec une série comme *Six Feet Under* est saisissant. Il l'est d'autant plus lorsqu'on la compare avec une série comportant un plus grand nombre de personnages, notamment *Twin Peaks* (ABC (1990-1991) et Showtime (2017)) ou *Game of Thrones* (HBO, 2011-présent) comme nous le verrons. L'épisode *Slap Bet* débute avec tous les protagonistes, au pub, où ils découvrent la peur de Robin d'aller au centre commercial. Tout l'épisode consiste alors à développer cette situation, alors que les spéculations autour des raisons de cette peur progressent dans toutes les directions. Noah Charney, un scénariste pour la télévision, a relevé une formule qui revient dans pratiquement toutes les sitcoms, et *HIMYM* n'y fait pas exception : « Each episode begins with the protagonist stating a goal or problem that must be solved, and which we understand will be solved by the end of the episode. If the problem is solved too quickly, then the episode won't stretch out to 22 minutes, so the first attempt at reaching the goal or solving the problem must fail ("the muddle"), requiring a new approach, before the episode ends and the protagonist either does, or does not, achieve what they set out to do » (2014).

Si le montage alterné est également présent dans la série, l'indépendance des trames narratives n'est certainement pas autant soutenue que dans une série chorale. On y déploie une communauté, ici composée d'un groupe d'amis, et nombreuses sont les scènes où pratiquement tous les personnages partagent le même lieu, propice aux rencontres et aux discussions. D'ailleurs, les lieux sont en général plutôt limités et facilement identifiables. Le tableau montre également la prédominance de Ted dû à son statut de narrateur. Après avoir rencontré quelques embûches, à la fin de l'épisode, tous les protagonistes ont la réponse à la problématique annoncée au début et l'équilibre est rétabli. Quelques exceptions peuvent être notées, notamment lorsque les créateurs jugent qu'une problématique requiert plus d'un épisode pour être développée, auquel cas l'indication « à suivre » peut apparaître à la fin de l'épisode¹³.

À l'opposé, dans une série feuilletonnante, le téléspectateur n'a pas besoin de ces indications puisque le prolongement des arcs narratifs au-delà d'un seul épisode est monnaie courante. Rappelons que le format de la sitcom diffère largement des séries télévisées étudiées dans ce chapitre. En effet, sans les pauses publicitaires, les sitcom durent en moyenne 22 minutes. C'est d'ailleurs l'un des éléments que souligne Pierre Barrette, en affirmant que celles-ci « constituent de notre point de vue un genre à part entière et différent de la série, largement dérivé du théâtre comique (notamment le vaudeville et le burlesque), ce qu'atteste son format reconnaissable entre tous (durée de 22 à 24 minutes, tournage en studio à trois caméras, unité dramatique de chacun des épisodes, sans oublier les fameux rires en boîte qui

¹³ On peut notamment songer à l'épisode « Who Shot Mr. Burns » dans les *Simpsons* (Fox, 1989-présent), où la résolution est retardée d'un épisode, reprenant alors le procédé du cliffhanger. Dans *HIMYM*, on peut songer aux épisodes « The Final Page », partie 1 et 2, de la saison 8, ou encore aux épisodes « The Magician Code », partie 1 et 2 de la saison 7.

miment la présence du public) » (2008, p. 8). Il faut donc rapidement résoudre une situation donnée, ce qui explique le moins grand nombre de scènes et le regroupement des personnages dans les mêmes lieux pour faciliter les échanges.

L'épisode *Slap Bet* est plutôt singulier, car outre la structure classique de la sitcom, le téléspectateur est initié au rituel éponyme du « slap bet ». Pour avoir prématurément giflé Marshall, Barney écopera, à son choix, de dix gifles de la part de Marshall sur-le-champ, ou de cinq pouvant être distribuées n'importe quand. Barney choisit la deuxième option, ce qui crée alors une conséquence qui s'inscrit exceptionnellement dans un temps long. Ponctuellement, dans les différentes saisons, Marshall utilisera ce « pouvoir » en giflant Barney, ce que les fans pourront alors saisir. François Jost soulève d'ailleurs certains éléments pertinents concernant la porosité des formes télévisuelles :

Il y a une dizaine d'années, il existait encore une différence radicale entre les séries et les feuilletons : les premières mettaient en scène des récits clos, dont les personnages récurrents ne gardaient pas la mémoire, tandis que les secondes poursuivaient un récit d'épisode en épisode. Aujourd'hui, beaucoup de séries sont feuilletonnantes : même quand l'intrigue est bouclée, non seulement les personnages évoluent, mais les acteurs vieillissent. Conjugées à la succession des saisons qui accompagne toute série à succès, ces marques du temps qui passe nous renvoient comme un miroir l'image de notre propre vieillissement (2011, p. 14)

How I Met Your Mother est une sitcom plutôt particulière étant donné qu'il s'agit d'un flashback continu. Les jeux temporels et les renvois à d'autres saisons sont alors communs, puisque Ted, le narrateur, peut à sa guise effectuer des aller-retours à partir du moment où il raconte son histoire, en 2030. De nombreux fans ont d'ailleurs recensé, sur certains sites, la

continuité de plusieurs éléments¹⁴. Ainsi, la dernière gifle ne sera donnée que lors de la dernière saison de la série, soit à l'épisode 22 de la saison 9. Il aura fallu attendre sept saisons avant d'avoir la conclusion de ce « suspense continu ».



Figure 11. *HIMYM* et la dynamique de groupe

Malgré ces exceptions, *HIMYM* n'est pas une série feuilletonnante. Pour Stéphane Benassi, ce type de série possède un caractère rassurant : « La série, outre son schéma narratif, a ceci de rassurant qu'elle permet au téléspectateur de retrouver un nombre réduit de personnages qui, au fil des numéros, lui sont de plus en plus familiers. Les héros récurrents des séries sont définis dès le premier épisode et les principales composantes de leurs personnalités semblent immuables de numéro en numéro ce qui induit chez le téléspectateur le

¹⁴ Pensons entre autres à *How I Met Your Mother Wiki* (http://how-i-met-your-mother.wikia.com/wiki/How_I_Met_Your_Mother_Wiki).

plaisir de la reconnaissance du héros » (2000, p. 111). L'un des plaisirs de la sitcom consiste donc, pour le spectateur, à s'immiscer dans une communauté amicale ou familiale. On s'attend à ce que les personnages soient fidèles à la personnalité à laquelle ils nous ont habitués au fil du temps, et leurs paroles et leurs gestes doivent être conséquents. Un jeu de référence entre les personnages et le public se met en place et ce type de série télévisée n'est pas aussi fermé qu'on pourrait le croire. Pierre Barrette rappelle à cet effet que « la tendance veut qu'un certain degré de mise en feuilleton affecte désormais la très grande majorité des séries dramatiques (et même, dans une mesure moindre, des sitcoms) » (2008, p. 8). Nous avons cependant voulu nous y attarder un instant afin de comprendre la dynamique à l'œuvre dans les sitcoms, qui se rapproche de celle des films de groupe. Remontons à présent quelques années en arrière afin d'aborder une série pionnière, qui mélange les genres et les structures : *Twin Peaks*. S'y intéresser permettra de révéler en quoi cette série du début des années 1990 a joué un rôle important en regard de complexification des récits télévisuels et la modification des habitudes de visionnement du spectateur.

5. Le phénomène *Twin Peaks*

Jason Mittell identifie le début des années 1990 comme une période particulièrement féconde pour l'expérimentation télévisuelle. En fait, il serait plus juste de parler d'une période qui s'étend depuis la moitié des années 1980 jusqu'en 2006 environ. Nous avons déjà largement commenté les différents supposés âges d'or de la télévision, mais force est d'admettre que les années 1990, surfant sur les premières innovations des années 1980, continuent d'épater. On pense alors, inévitablement, à la série culte *Twin Peaks*, créée par

Mark Frost¹⁵ et David Lynch et diffusée sur ABC en 1990-1991, avant que la saison 3 ne soit diffusée sur Showtime à partir de mai 2017. Glen Creeber souligne que cette série possédait même des aspects cinématographiques¹⁶ : « While the central storyline of ‘Who Killed Laura Palmer?’ possessed echoes of the famous ‘Who Shot JR?’, cliffhanger from *Dallas*¹⁷ (CBS, 1978-81), and the small-town lives of its characters produced a complex, multinarrative soap opera, its elaborate visual style and aesthetic sensibility was surprisingly ‘cinematic’ » (2013, p. 90). Dès le premier épisode, près de 35 millions de téléspectateurs étaient au rendez-vous. Le phénomène *Twin Peaks* était lancé. La formule de cette série feuilletonnante, telle qu’inscrite dans le pilote, fascinait : « Within the episode’s first five minutes, we are taught to expect jarring juxtapositions in style, ironic undercutting of serious moments, and a dreamy tone leaving viewers unsure how to emotionally respond to the action [...] The program’s open-ended mystery and intriguing tone inspire viewers to want to keep watching, while the narrative form and style teaches us how to engage with the ongoing series » (Mittell 2015, p. 58).

Twin Peaks reprend les codes classiques des soap operas en y ajoutant une intrigue très sombre, voire paranormale. L’agent Dale Cooper du FBI enquête sur le meurtre de la jeune Laura Palmer. Ce faisant, il découvre la petite ville de Twin Peaks ainsi que ses habitants, qui ont tous quelque chose à cacher. À l’instar des soap operas, on retrouve de multiples protagonistes reliés d’une façon ou d’une autre sous la forme du mélodrame. Ce format aurait

¹⁵ Par ailleurs, soulignons que Mark Frost était également scénariste pour *Hill Street Blues*.

¹⁶ En fait, si le pilote, dont la durée dépasse déjà les 90 minutes, n’avait pas connu un succès télévisuel, l’idée était d’y ajouter une fin alternative de 20 minutes, révélant l’assaillant de Laura Palmer. Cette version a d’ailleurs été présentée comme un téléfilm en Europe.

¹⁷ Séverine Barthes nous rappelle la même chose : « Ce cliffhanger a tellement marqué l’imaginaire américain qu’il a été pastiché, par exemple à la fin de la première saison de *Twin Peaks* » (2011, p. 67).

possiblement inspiré certains types de films à protagonistes multiples selon Maria del Mar Azcona: « This strangeness is multiplied in *Twin Peaks* through its multi-protagonist format, and may have been taken as an inspiration by the spate of multi-protagonist thrillers that started to appear ten years later » (2010b, p. 122). Penchons-nous un instant sur un épisode particulièrement intéressant : *Realization Time* (S01E06). Il s'agit de l'avant-dernier épisode de la première saison.

Dans cet épisode se retrouvent pratiquement tous les protagonistes de *Twin Peaks* et l'enquête sur la mort de Laura se poursuit. Maddy, Donna et James tentent, par un subterfuge, d'enquêter chez le Dr. Jacoby ; Ed, qui aime Norma, choisit de rester avec son épouse Nadine ; Shelly, qui vient de tirer avec un fusil sur son mari Leo, se confie à Bobby, son amant ; Catherine essaie de comprendre le complot contre elle, organisé par Ben et Josie ; l'agent Cooper, avec l'aide de Harry, Hawk et Ed, se rend costumé au club One Eyed Jack's alors qu'Audrey y enquête de son côté. De nombreuses trames narratives rendent difficile le résumé d'un épisode de la série *Twin Peaks*, comme cela s'avère souvent le cas avec bien des formes narratives chorales. Cela dit, le tout est cohérent, et avec le temps, le spectateur parvient à comprendre toutes les nuances et comment un événement, ou une nouvelle donnée, affectera la communauté de *Twin Peaks*. Le personnage de Dale Cooper, légèrement plus proéminent que les autres, guide le spectateur dans les multiples rebondissements que connaît l'enquête. Afin de mieux illustrer la logique de cet épisode, nous avons refait un tableau répertoriant les principaux personnages et les scènes dans lesquelles ils apparaissent.

dans une scène, mais chacune possède un poids narratif similaire dans le déroulement de l'épisode. Nous avons cependant laissé de côté les personnages qui font une brève apparition dans l'épisode étudié, mais dont l'impact était négligeable. Il s'agit de Pete Martell, du Dr. Hayward, de Blackie, de Leland Palmer, de Jacques Renaud et de Jerry Horne. À l'instar de bien des soap operas¹⁸, une communauté se déploie tout en restant bien centrée et le téléspectateur attentif peut suivre ce réseau de personnages et anticiper la manière dont un événement affectera l'ensemble des liens.

Une fois de plus, le montage alterné domine la série de bout en bout, même si le nombre de pièces avec lesquelles le monteur doit jongler est considérablement plus grand qu'avec *Six Feet Under*. Cela dit, jamais le téléspectateur ne se sent confus face à cette alternance accentuée, car celle-ci se fait naturellement. Ce « zapping » à l'intérieur de l'épisode s'opère sans problème. Une astuce fréquente pour faciliter le repérage consiste à réunir plusieurs personnages autour d'une intrigue secondaire, réduisant ainsi le nombre de fils narratifs. C'est ainsi que l'on constate que James, Donna et Maddy, ou encore Cooper, Ed, Hawk et Harry se retrouvent fréquemment dans les mêmes scènes pour cet épisode. Ce tableau permet d'établir certains liens entre les personnages et d'offrir une vue d'ensemble sur le réseau à différents points du récit. Le téléspectateur en sait plus que tous les personnages, car le montage alterné lui offre une vue surplombante de Twin Peaks et de ses habitants. Cependant, cela ne veut aucunement dire que le mystère est absent. On pourrait, plus justement, affirmer que le téléspectateur possède une vue d'ensemble de tous les mystères,

¹⁸ Il est par ailleurs amusant de constater un niveau de réflexivité dans la série. Dans quelques scènes, comme cela est le cas dans l'épisode étudié, certains protagonistes regardent un soap opera fictif à la télévision intitulé « Invitation to Love ».

complots et secrets vécus par les habitants de la petite ville fictive du Nord-Ouest américain, ce qui redouble l'intérêt envers la série. Si le meurtre de Laura Palmer constitue l'enquête principale, tant d'autres intrigues se déroulent en même temps et il faut qu'elles soient habilement maniées pour ne pas embrouiller le spectateur de l'époque.

6. Une complexification des récits

Après ces quelques études de cas, qu'entend-on réellement par complexification progressive des récits télévisuels ? Dans son ouvrage *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, Jason Mittell apporte quelques pistes de réflexion en abordant l'effet produit chez le téléspectateur : « Complex television programs invite temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement » (2015, p. 51). Avec légèrement plus de détails au niveau formel, Mittell définit ainsi la complexité narrative qui provoque ces effets chez le téléspectateur : « At its most basic level, narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres » (2015, p. 18). Nous utiliserons donc cette définition comme point de départ pour notre réflexion sur les formes télévisuelles et leur évolution.

Mittell prend également soin de souligner que cette complexité n'est pas uniquement présente du côté de la production, mais que les téléspectateurs ont aussi une part à jouer dans ce processus :

Complex television requires viewers' effort and attention for ongoing comprehension, strategically triggering, confounding, and playing with viewers' memories via medium-specific poetic techniques. For instance, cinematic narratives typically engage a viewer's short-term memory, cuing and obscuring moments from within the controlled unfolding of a two-hour feature film, while literature designs its stories to be consumed at the reader's own pace and control, allowing for an on-demand return to previous pages as needed (2015, p. 180).

Non seulement la mémoire à court terme des téléspectateurs est sollicitée devant une série jugée narrativement complexe, mais la mémoire à long terme – nous l'avons notamment vu avec les soap operas – s'avère cruciale lorsque les séries possèdent une certaine longévité. Les arcs narratifs s'étirent de saison en saison, exigeant du téléspectateur une forte capacité de rétention, mais également un sens de l'observation. Il serait donc davantage sollicité cognitivement, mais ne souhaite pas non plus tout comprendre d'un seul coup : « We want to be competent enough to follow their narrative strategies but still relish in the pleasures of being manipulated successfully » (Mittell 2015, p. 51). L'un des plaisirs à regarder une série – ou lire n'importe quel polar – consiste à plonger dans un climat de suspense et découvrir, avec surprise, que l'on a été habilement manipulé.

En somme, ces séries développent d'ingénieuses stratégies afin d'engendrer une fidélisation chez leurs auditeurs. Le film choral et les séries télévisées innovent depuis plusieurs années et font désormais partie de l'horizon d'attente du spectateur. Ce dernier peut suivre plus aisément des récits multiples, car sa capacité à comprendre et à apprécier des récits entrecroisés et pluriels est plus grande. Il est sollicité cognitivement, on le pousse à imaginer les croisements, les liens ; on lui présente une pléiade de protagonistes, ce qui lui renvoie une image du monde moins manichéenne. Même si ces pirouettes narratives peuvent parfois

s'avérer complexes et engendrer la confusion de certains téléspectateurs, cela n'est que temporaire, et la fidélisation contribue à la compréhension.

Ce type de cinéma et ces séries mettent l'accent sur la communauté et les différences individuelles, plutôt que l'individualisme et le triomphe d'une idéologie dominante. Selon Steven Johnson, la complexité télévisuelle telle qu'elle se démarque depuis bientôt trois décennies provoque un exercice cognitif croissant. Il effectue sa démonstration en comparant un épisode de la série *24* (Fox, 2001-2014) à *Dallas* : « *24* presents at least three times as complex a network as *Dallas*: the number of characters; the number of distinct groups, the connections between characters, and between groups; the number of relationship that are central to the episode's central narrative » (2005, p. 113). Plus exactement, suivre ces multiples histoires sollicite grandement la partie de nos cerveaux qui permet de cartographier les réseaux sociaux : « You have to focus to follow the plot, and in focusing you're exercising the part of your brain that maps social networks » (Johnson 2005, p. 115). Il s'agit par ailleurs d'un élément auquel nous souscrivons, puisque nous avons vu de quelle manière le réseau se forme progressivement dans l'esprit du spectateur devant un film choral.

6.1. Rythme accéléré, récits entrecroisés

Un très bel exemple de série complexe se trouve du côté de HBO – qui a par ailleurs grandement contribué à proposer des émissions de qualité – avec la très populaire série *Game of Thrones*. Diffusée à partir de 2011, celle-ci est une adaptation de la série de romans *A Song of Ice and Fire*, écrite par George R. R. Martin. Notons que les romans possédaient déjà cette structure chorale en se focalisant sur un personnage ou un groupe de personnages différents à

chaque chapitre. L'histoire est campée sur le continent de Westeros, une terre imaginaire ayant pour capitale Kings Landing, où les jeux de pouvoir entre les différentes familles mènent à de nombreuses morts surprenantes qui affectent les alliances dans le royaume. Pratiquement chaque épisode présente de façon alternée les histoires parallèles des différents personnages principaux. Au fil des saisons, il arrive même que des personnages secondaires deviennent principaux.

L'épisode sur lequel nous avons choisi de nous attarder s'intitule *Fire and Blood* (S01E10), le dernier de la première saison. De multiples histoires sont présentées simultanément en alternance ; une structure à laquelle le spectateur est désormais habitué. Dans l'épisode précédent, Eddard Stark est condamné à mort et nous assistons désormais aux répercussions de cet événement. Bran, à Winterfell, a une vision lui montrant son père ; le jeune et détestable roi Joffrey tourmente Sansa ; Robb, qui vient de capturer Jaime Lannister, tient un conseil de guerre en compagnie de sa mère, Catelyn Stark, et devient le roi du Nord ; Tyrion Lannister retourne à la capitale ; Daenerys survit au bûcher et ses dragons naissent ; Jon Snow, à Castleblack, veut venger son père mais se fait persuader de rester au Nord ; Aria est déguisée en garçon et quitte la capitale. Tous ces événements préparent la saison 2 et terminent la saison 1 de manière conséquente.

le réseau de personnages qui s’y déploie, être au fait du jeu d’alliances. On y met en scène de grandes familles et celles-ci entretiennent des liens officiels ou officieux avec d’autres, pour le meilleur ou pour le pire. Ces alliances évoluent, de nouvelles se forment et d’autres se rompent. Le téléspectateur attentif – qui puise dans sa mémoire à long terme – est en mesure de saisir l’évolution de ce réseau complexe et intriqué.

C’est par ailleurs l’exercice auquel se sont prêtés les auteurs Andrew J. Beveridge et Jie Shan dans la revue *Math Horizons*. Grâce à la théorie du réseau, ils ont tenté de déterminer quel personnage de *Game of Thrones* était le plus influent à un point précis du récit. Plutôt que de se concentrer sur la série télévisée, ils ont puisé directement dans le troisième roman, *A Storm of Swords* (2000). Leur méthodologie consistait alors à repérer toutes les fois qu’un personnage était mentionné à moins de quinze mots d’un autre. Ce faisant, un lien était établi. Même s’il y a plusieurs nœuds importants, trois personnages finissent par ressortir du lot – en fonction de leur grand nombre de connections – et l’un d’eux s’avère un peu plus proéminent : Tyrion Lannister.

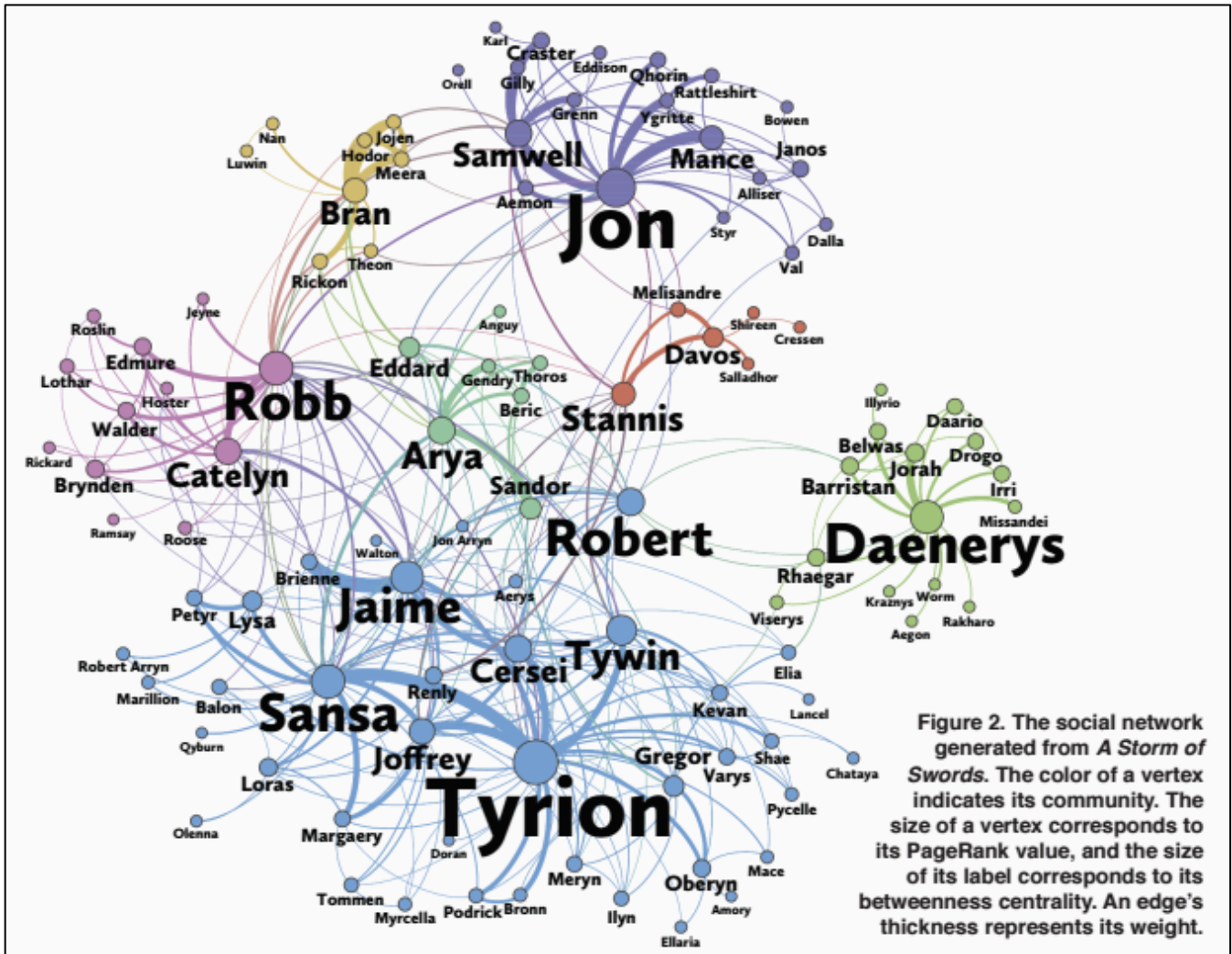


Figure 12. Un réseau d'influence dans *Game of Thrones* (Shan et Beveridge)

Il est important de rappeler que ce réseau n'est qu'une image fixe, à un moment précis de la chronologie de *Game of Thrones*. En effet, celui-ci montre un état des lieux qui permet en partie d'anticiper la suite, mais surtout de comprendre rapidement comment un événement peut affecter la communauté de personnages et lesquels sont les plus proéminents. Avec la mort subite de certains protagonistes, le réseau change rapidement et se reconfigure de saison en saison, voire d'épisode en épisode. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, sous

l'aune de la théorie du réseau, la personne la plus importante est la personne la mieux connectée. Ainsi, plus une personne possède de liens, plus elle est un vecteur d'influence. Un téléspectateur néophyte, qui débiterait *Game of Thrones in medias res*, serait bien désemparé devant ce réseau complexe, car il ne posséderait pas les codes nécessaires à la compréhension de la série. Les téléspectateurs fidèles sont récompensés par leur érudition, qu'ils peuvent d'ailleurs entretenir et raffiner grâce à de nombreux visionnements subséquents. En outre, chaque épisode débute, comme cela est le cas avec plusieurs séries télévisées feuilletonnantes de nos jours, par une courte séquence récapitulative qui vise à situer le téléspectateur. Cela dit, ce stratagème n'est pas suffisant pour un téléspectateur néophyte devant une série qui se déroule depuis maintes saisons, comme pour un *soap opera* par ailleurs. Un outil visuel aussi clair que le réseau permet donc d'épargner de longues heures de visionnement en positionnant clairement le spectateur à un moment précis du récit.

Si l'exercice de Beveridge et Shan permet de rendre évidents les liens entre les personnages grâce à une technique mathématique efficace, il s'agit d'une opération cognitive que nous effectuons, bien souvent à notre insu, lorsque nous sommes confrontés à une série complexe. En effet, lorsque de nombreux personnages sont déployés, comme cela est également le cas pour *Twin Peaks*, et si de multiples histoires s'entrecroisent de surcroît, il faut pouvoir conceptualiser mentalement les liens entre chaque personnage. Nous créons donc un réseau mental, qui évolue d'épisode en épisode, en fonction des nouvelles informations reçues. La séquence récapitulative en début d'épisode permet donc d'actualiser l'état du réseau. Notre mémoire à court terme est sollicitée sensiblement de la même manière lorsque nous regardons un film choral qui déploie le procédé du montage alterné en jonglant avec de multiples histoires. Il faut constamment se rappeler qui sont les personnages, mais surtout

garder à l'esprit tous les fils narratifs qui cohabitent. Cette capacité de rétention, cette habileté à diviser ainsi notre attention révèle des parallèles avec certaines pratiques, notamment le zapping, qui a grandement évolué depuis les débuts de la télévision, engendrant plusieurs conséquences sur les comportements des téléspectateurs.

7. Évolution du zapping

Michael Joyce avait déjà souligné l'habitude du zapping, qui, avec le temps, s'est vue assimilée chez le spectateur : « Already with remote control channel zapper in hand, most of us can track multiple narratives, headline loops, and touchdown drives simultaneously across cable transmissions and stratified time » (1995, p. 175). Cette habileté à suivre plusieurs trames narratives simultanément n'est donc pas étrangère à cette pratique de plus en plus commune – et rendue de plus en plus facilitée – dans les foyers à partir des années 1980. Dans une étude plutôt exhaustive sur les pratiques de zapping dans les foyers français au début des années 1990, Chabrol et Perin ont pu formuler d'intéressants constats. Ils avancent qu'en général, lorsqu'il est question de zapping, deux interprétations opposées sont communément avancées :

Dans la première le zappeur serait un téléspectateur distant, désabusé, déçu par la qualité des programmes. Face à un manque de diversité des émissions, il se constituerait un méta-programme, sorte de puzzle construit aléatoirement au gré des frustrations de la soirée. Dans la seconde interprétation, le zappeur n'est plus ce téléspectateur distrait et frustré. Il serait, au contraire, attentif, parfois critique, mais en tous cas impliqué dans l'écoute de la télévision. Le zapping n'est plus alors un phénomène aléatoire. C'est un comportement qui traduit l'ordre des préférences d'un joueur rusé et compétent. [...]. Sans doute les téléspectateurs ont-ils à l'égard des programmes des attitudes plus nuancées que ces deux archétypes le laissent supposer (Chabrol et Perin 1991, p. 30).

Nous adhérons bien entendu à ces conclusions, puisqu'il nous semble adéquat d'affirmer que les « zappeurs » se rangent dans différentes catégories plus subtiles, en fonction de leur état d'esprit et des conditions de visionnement. Surtout, ils ne sont jamais cantonnés dans une seule catégorie définitive. Nous apprécions particulièrement la description du spectateur rusé et compétent, qui semble aller de pair avec le nouveau type de comportement face à la complexification des séries, comme l'identifiait Jason Mittell. Bien que nous ne souhaitons pas étudier les spectateurs empiriques, cette étude nous a tout de même offert quelques pistes sur lesquelles appuyer notre raisonnement. Lorsque nous faisons référence au téléspectateur, il s'agit plutôt d'un modèle, d'un téléspectateur idéal, au sens où l'entendait Umberto Eco par rapport au lecteur¹⁹, par exemple.

Pour Marjolaine Boutet, lorsque le zapping se développe, ce phénomène offre dès lors une plus grande liberté au téléspectateur ; liberté avec laquelle les *networks* doivent désormais composer : « L'ère du zapping commence, et la compétition entre les chaînes s'accroît. Les téléspectateurs ne sont plus les captifs des trois grands networks qui se partageaient jusque-là la quasi totalité de l'audience. [...] Face à cette concurrence accrue, à la baisse de l'audimat (et donc la diminution de leurs revenus), les networks américains vont prendre rapidement conscience de la nécessité d'innover pour séduire un public de plus en plus exigeant et de plus en plus volatile » (2011, p. 32). Si la pratique du zapping persiste de nos jours, elle n'est certainement pas aussi courante qu'elle l'était dans les années 1990. Avec les services de vidéo sur demande et la multiplication des dispositifs et plateformes diverses, nombreux sont

¹⁹ Pour davantage d'informations sur le lecteur modèle, voir Umberto Eco. 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.

les téléspectateurs qui n'ont même jamais eu à utiliser une télécommande pour leur téléviseur. En outre, une offre de plus en plus grande et variée met en péril le visionnement continu de certaines séries, qui doivent compétitionner avec d'autres séries de qualité. Mais ce phénomène n'est pas nouveau. Rappelons d'ailleurs qu'Alexis Pichard soulignait qu'au début des années 2000, de nombreuses astuces étaient encore mises en place pour dissuader le téléspectateur de zapper.

Dans les années 1980, Martin Esslin notait que l'interruption d'une émission par plusieurs pauses publicitaires provoquait une fragmentation du récit continu, qui diminue la capacité d'attention de plusieurs jeunes : « Among teachers and educators in the U.S., for example, there is general agreement that the attention span of students has diminished noticeably over the past two decades. And there is evidence that this disturbing trend is related to the frequent commercial interruptions on television programs that the children view » (1982, p. 79). Mais avec les nouveaux modes de diffusion, sans pauses publicitaires, le problème se pose-t-il encore ? Est-ce que l'attention diminuée s'est vue remplacée par une capacité augmentée à suivre de multiples récits en même temps ? Nous ne pouvons qu'y aller de conjectures et d'hypothèses à ce point-ci. Même si nous ne pouvons obtenir une réponse définitive, cette question ne nous paraît pas complètement biscornue. Nous en discuterons d'ailleurs davantage au prochain chapitre, alors que nous aborderons certaines conséquences possibles du phénomène d'attention divisée. D'une certaine façon, le problème auquel référerait Esslin s'est déplacé, avec les multiples autres stimuli offerts et les nombreuses plateformes qui se disputent pour capter notre attention. Mais peut-on affirmer pour autant que la technologie et l'évolution narrative et structurelle des séries télévisées ont directement influencé les comportements et le développement cognitif des téléspectateurs ? Nous avons déjà formulé

nos réserves à cet effet, mais n'empêche : le zapping, combiné à d'autres facteurs précédemment étudiés, a certainement contribué – sans en quantifier la part d'influence – à ces changements.

On constate un changement progressif dans la forme et le rythme de certaines séries télévisées que l'on pourrait attribuer en partie à ce phénomène. Dès les années 1990, les auteurs Chabrol et Perin remarquent un changement dans le rythme de certaines séries télévisées : « comme le constate Marc Vernet (1990), lorsque les concepteurs de programme veulent combattre l'ennui supposé du téléspectateur, ils pensent généralement trouver une solution dans une accélération du rythme interne des émissions » (1991, p. 33). Ainsi, plutôt que d'alterner d'une chaîne à l'autre, créant ainsi son propre programme de visionnement²⁰, plusieurs concepteurs de programmes proposent un zapping dynamisé, mais à l'intérieur même des épisodes diffusés. Fournir une profusion de trames narratives et de personnages distincts permet de renouveler l'attention des téléspectateurs chaque fois que le montage alterné est employé. Métaphoriquement parlant, il s'agirait donc d'une sorte de zapping intégré à la structure même des épisodes, dont le rythme varie selon le type de série.

Les tableaux que nous avons représentés dans ce chapitre révèlent, entre autres, le nombre de séquences par épisode. Plus il y en a, plus l'alternance est fréquente²¹. En outre, en

²⁰ Précisons : « Au bout du compte, la mosaïque construite par le téléspectateur à partir des bribes d'émissions ne prend sens que pour son auteur. Celui-ci sélectionne en effet dans le flux d'images accessibles un matériau qu'il incorpore et agrège peu à peu en réalisant par là même son propre travail de création télévisuelle » (Chabrol et Perin 1991, p. 33).

²¹ Ajoutons cependant que la fréquence d'alternance entre les séquences n'est pas nécessairement synonyme de rythme accéléré. En effet, une série peut avoir un montage rapide, mais peut tout de même faire progresser son récit lentement, en choisissant de ne pas dévoiler trop d'informations. Les soap operas, notamment, possèdent généralement de multiples séquences, mais le récit peut piétiner, comme nous l'avons vu, puisqu'il repose sur la parole plutôt que l'action. Ainsi, il ne s'agit pas nécessairement d'un phénomène généralisé. Il ne faudrait pas

accélérant le rythme, on combat l'ennui, pour autant que ce qu'on nous présente soit de qualité. Les soap operas et plusieurs séries novatrices analysées précédemment l'ont d'ailleurs compris et cet enjeu a fort probablement contribué à la complexification des séries télévisées²².

8. De quoi les séries télévisées sont-elles le symptôme ?

En guise de conclusion pour ce chapitre, nous avons repris, en le modifiant légèrement, le titre d'un court essai de François Jost, intitulé « De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ? ». Cette question nous paraît fort adéquate, puisqu'elle permet à la fois d'opérer une synthèse de ce que nous avons vu jusqu'à présent tout en préparant le chapitre suivant. Les séries télévisées depuis les années 1980 offrent une variété impressionnante de formes et de sujets. Nous avons vu de quelle manière elles se sont progressivement complexifiées en multipliant et en prolongeant les trames narratives. Les formats se décroissent et s'hybrident et le spectateur effectue un réel travail cognitif face à de nombreuses séries que l'on pourrait qualifier, à l'instar de Jason Mittell, de complexes. En partie héritières des soap operas, plusieurs séries feuilletonnantes de qualité ont su modifier notre rapport à la télévision. Nous pourrions, inversement, soulever l'idée que les téléspectateurs étaient prêts, à une époque précise et en raison d'une combinaison de facteurs, à recevoir ces séries. Ils auraient donc

croire que le rythme de chaque série est devenu effréné en quelques années. *Twin Peaks* ou *Six Feet Under*, notamment, sont des séries qui, si elles déploient de multiples intrigues et emploient le montage alterné, possèdent un rythme beaucoup plus lent que certaines autres séries contemporaines. Mais elles reprennent tout de même le principe du zapping à l'intérieur des épisodes, ce qui dynamise le rythme et renouvelle l'intérêt de ceux qui les regardent.

²² C'est également un procédé employé dans les films chorals, comme nous l'avons vu, qui se déploient davantage dans les mêmes années.

commandé, d'une certaine manière, cette complexification²³. Ajoutons à cela qu'avec l'apparition de technologies permettant l'enregistrement et le visionnement subséquent de nos séries préférées, la table était mise pour un contexte favorable à la densification des intrigues. Or, Mittell prend bien garde d'affirmer que les technologies n'ont pas directement provoqué cette complexité narrative : « While none of these new technologies directly caused the emergence of narrative complexity, the incentives and possibilities they provided to both media industries and viewers encourage the success of many such programs » (2006, p. 32). Il s'agit plutôt d'un facteur encourageant, qui s'insère dans un contexte sociotechnique plus grand. Cette complexité narrative demande, de la part des téléspectateurs, un engagement sans précédent : « Thus narratively complex television encourages, and even at times necessitates, a new mode of viewer engagement » (Mittell 2006, p. 38).

Mais alors, de quoi les séries télévisées sont-elles le symptôme ? Pour François Jost, « le succès des séries s'explique moins par leur capacité à refléter de façon réaliste notre monde qu'à en fournir une compensation symbolique. Aussi faut-il les regarder comme des symptômes de nos aspirations et pour ce qu'elles disent de nous » (2011, p. 62). C'est à une conclusion similaire qu'arrivait Carmen Compte quelques années auparavant : « Barde des temps modernes, c'est sur le petit écran et à partir d'un monde fictionnel créé que se fait la cohésion sociale, que se développe un sentiment d'appartenance et de partage d'intérêts de connaissances et d'événements rapportés par la télévision » (2008, p. 23). La télévision – en

²³ Pour Steven Johnson, qui se plaît à faire une analogie météorologique, certains environnements encouragent la complexité alors que d'autres l'inhibent : « The fog doesn't appear because it somehow symbolically re-enacts the clash of warm air and cool water. Fog arrives instead as an emergent effect of that particular system and its internal dynamics. The same goes with popular culture: certain kinds of environments encourage cognitive complexity; others discourage complexity. The cultural object – the film or the video game – is not a metaphor for that system; it's more like an output or a result » (2005, p. 10-11).

tant que média et non comme médium²⁴ – occupe une place centrale dans le quotidien d’un nombre impressionnant de foyers. Même si les habitudes de consommation de ces fictions plurielles ont changé avec le temps, on constate une évolution des pratiques qui va de pair avec la complexification des récits et l’apparition de nouvelles technologies. Plutôt que d’y voir un jeu de cause à effet, pensons plutôt ces éléments comme faisant partie d’un contexte particulier – ou d’un réseau – dans lequel s’affectent chacune de ces variables, indifféremment de la question « qu’est-ce qui a influencé quoi ? ».

Au final, il serait erroné d’affirmer que l’arrivée de la télévision, et, de surcroît, la complexification des récits à partir des années 1980, n’a pas provoqué de bouleversements. Martin Esslin, au tout début de cette décennie, remarquait déjà qu’un changement s’était amorcé. Les constats, mais également les prédictions qu’il faisait à l’époque nous paraissent tout à fait appropriés en guise de conclusion : « The coming of television *has* deeply changed a culture based on the concentrated, solitary, attentive habit of reading and has largely replaced it with a new way of perceiving reality, a new mode of thought – more relaxed, diffuse, multidimensional, and immediate. This change in the structure of human perception and modes of thought will lead to fundamentally different attitudes towards the world, society, and culture » (1982, p. 4). Il y a là, nous semble-t-il, une piste de réflexion prometteuse qui rejoint le cheminement que nous menons depuis les débuts de cette thèse et que nous continuerons à développer dans le prochain chapitre. Nos perceptions du monde, de la société

²⁴ Il faut ainsi « penser les relations entre médias du point de vue de l’impact d’un *média* (en tant qu’organisation sociale) sur un *médium* (en tant que matériau formel) » (Kitsopanidou et Soulez 2016, p. 7).

et de la culture sont désormais davantage régies par le concept du réseau. Celui-ci se déploie dans quantité de domaines, où l'aspect social occupe une place centrale.

Chapitre 4

Vers un nouveau type de spectateur

Comment s'articule l'ensemble des éléments abordés jusqu'à présent pour former un contexte sociotechnique idéal encourageant l'émergence d'un nouveau type de spectateur ? Comment de nouvelles dynamiques communicationnelles et sociales influencent-elles notre manière de consommer des produits culturels et produisent-elles des œuvres davantage complexes, autant au cinéma qu'à la télévision ? Ces questions servent non seulement à amorcer notre réflexion ; elles la sous-tendent de manière continue dans cet ultime chapitre. Dans chaque chapitre de cette thèse, selon le médium abordé, nous avons posé des constats tout en suggérant l'émergence d'un nouveau type de spectateur. À présent, ce dernier chapitre ouvre la voie à d'autres réflexions sur le sujet et surplombe l'ensemble de la thèse. Après avoir discuté des changements que différents médias ont connus, nous soutenons que ceux-ci sont en réalité beaucoup plus larges et qu'ils ne se limitent pas qu'aux médias abordés jusqu'à présent : il s'agit également d'un changement social. Baignant dans le contexte d'une société en réseau, le spectateur retrouve dans maintes œuvres artistiques contemporaines le reflet de celle-ci. L'emprise et l'efficacité du réseau ne se dément pas, et ce chapitre propose de démontrer certains enjeux que ce concept sous-tend, tout en traçant les contours d'une nouvelle réalité sociale. Stratégie économique pour développer une image de marque, le réseau se déploie aussi au sein de franchises transmédiatiques, qui s'avèrent profitables pour les producteurs tout en diversifiant l'expérience du public. Enfin, les œuvres qui déploient le concept de réseau répondent au désir de complexité d'un nouveau type de spectateur. Nous analyserons certaines conséquences cognitives de cette complexité, tout en discutant des limites et des appréhensions qu'elle soulève.

1. La société en réseaux

Puisque nous abordons le contexte social et culturel des années 1990, le travail du sociologue Manuel Castells, auteur de *La société en réseaux*, s'impose comme une référence incontournable. Nous nous intéresserons d'abord brièvement aux éléments clés de la théorie de Castells, afin de voir comment ceux-ci peuvent trouver une certaine résonance dans des œuvres artistiques chorales. Non seulement celles-ci s'avèrent davantage complexes, mais elles modifient profondément nos habitudes spectatorielles. L'approche de Castells pose les fondations d'une réflexion autour du changement social qui nous occupe et que nous tâcherons de circonscrire.

S'intéressant principalement aux macrostructures sociales et économiques, le sociologue propose une nouvelle façon de concevoir la société, non plus sous le mode hiérarchique, mais sous le principe du réseau. Selon lui, nous serions entrés, depuis quelques années, dans l'ère de l'information, caractérisée notamment par une société organisée en réseaux. Celle-ci fait suite à l'ère moderne, associée à la révolution industrielle, au triomphe de la raison et à la domination de la culture sur la nature. Cette nouvelle ère voit l'information comme un élément central : « This is why information is the key ingredient of our social organization and why flows of messages and images between networks constitute the basic thread of our social structure » (Castells 2010, p. 508). Nous avons déjà discuté, au chapitre 2, du réseau Internet ainsi que des principales caractéristiques de celui-ci. En fait, la notion de réseau nous anime à chaque étape de cette thèse. Il est donc naturel, pour ce dernier chapitre, de poursuivre cette discussion et d'en élargir la portée en incluant l'aspect social, véhiculé entre autres par la théorie de Manuel Castells. Or, puisqu'elle nous éloigne trop de nos objets

d'étude, nous laisserons de côté la question des enjeux économiques, pour nous concentrer davantage sur les dynamiques sociales.

Cela dit, il est important de rappeler que chaque phénomène est interrelié dans la société en réseaux : « No particular culture component, such as education or the economy, stands alone. What they are is the set of connections or relationships among forces. [...] From this perspective, then, *culture is the constant changing web constituted by these connections*. Every phenomenon in the culture (including technology) would have to be understood as part of that complex web » (Slack et Wise 2005, p. 109-110). Des travaux de Castells, nous retenons surtout l'idée de changement de paradigme social, mais également celle de l'influence croissante des réseaux dans de nombreux domaines qui, s'ils ne concernent pas directement le cinéma, l'influencent d'une manière ou d'une autre. Dans la mesure où nous nous intéressons à un contexte sociotechnique précis qui a permis l'émergence d'une complexité artistique qui adopte la forme chorale, nous discuterons à présent de la manière dont certains phénomènes sociaux – notamment le bouleversement de la hiérarchie et la redéfinition des « frontières » – conditionnent l'apparition progressive d'un nouveau type de spectateur.

Il nous paraît à propos, avant de poursuivre, de revenir sur la théorie de l'hypertexte, en la retirant un instant de son contexte proprement technologique. Suivant l'affirmation de Pierre Levy, l'hypertexte n'est pas qu'un mécanisme technologique et communicationnel, mais une puissante dynamique sociale : « la structure de l'hypertexte ne rend pas compte seulement de la communication. Les processus sociotechniques, notamment, ont également une forme hypertextuelle, ainsi que bien d'autres phénomènes. L'hypertexte est peut-être une

métaphore valant pour toutes les sphères de la réalité où des significations sont en jeu » (1990, p. 29). Cette pensée en réseaux, si elle demeure profondément ancrée dans le domaine technologique, peut également en être décloisonné. La dynamique explorée au chapitre 2, qui repose sur les fondements de l'hypertexte, constitue désormais une métaphore hautement probante et éclairante.

1.1. Un nouvel ordre qui bouleverse la hiérarchie traditionnelle

En résumant très succinctement la conception du réseau telle que véhiculée par Castells, Felix Stalder propose l'explication suivante : « In Castells's theory of the network society, a network is always an informational network. It is an enduring pattern of large-scale interaction among heterogenous social actors coordinating themselves through electronic information flows » (Stalder 2006, p. 183). Dans un monde où pratiquement plus personne n'est isolé, car toujours en relation avec un autre – et cela est encore plus vrai depuis l'arrivée d'Internet – un renversement des pouvoirs s'opère. En effet, comme le soutient Thomas Hylland Eriksen dans son ouvrage à propos de la globalisation : « while the most powerful person in a hierarchy could be located to the top of a pyramid, the most powerful person in a network is the spider, the one to whom everybody has to relate, who knows everybody and can coordinate activities. In other words, the greatest personal capital in a network society belongs to the best connected person » (2007, p. 71). Puisque la notion de réseau affecte les relations de pouvoir, la personne la plus importante n'est plus nécessairement celle qui est au sommet de la pyramide, mais celle qui est la mieux connectée. Pour reprendre la comparaison développée par Eriksen, l'araignée qui tisse la toile la plus étendue sera dominante. Ce pourquoi les rapports de force dépendent de certains agencements :

Grâce à la notion de réseau, on peut savoir comment un point, qui était isolé, devient un point qui contrôle un grand nombre d'autres points, qui devient un lieu de pouvoir. On peut suivre à la fois la composition du pouvoir et sa décomposition. Il n'y a pas de point qui soit faible ou fort par nature, qui dispose ou non de ressources, mais il y a simplement des assemblages, des arrangements, des constructions, des configurations qui font qu'un point devient fort ou devient faible (Callon et Ferrary 2006, p. 37).

La hiérarchie traditionnelle se réorganise selon une perspective nouvelle, où l'on s'intéresse davantage aux assemblages et aux configurations : aux réseaux, en somme. Cette idée n'est pas sans rappeler le concept de rhizome, tel que développé par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* : « Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, [...] sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états » (1980, p. 32). Cet ouvrage paru en 1980, soit bien avant la propagation d'Internet, démontre qu'une pensée en réseaux propre aux systèmes acentrés était déjà engagée. Il illustre aussi qu'un concept opérationnel comme celui du rhizome dépasse les limites technologiques du réseau informatique. C'est par ailleurs ce que nous avons veillé à démontrer dans cette thèse ; même si elle se concentre sur un contexte sociotechnique précis, elle explore de nombreuses manifestations du réseau avant l'arrivée et au-delà d'Internet.

C'est ainsi que nous pourrions remonter bien plus loin que les années 1980, avec l'expression polyphonique en musique et en littérature, comme nous l'avons abordé au chapitre 1. Corolairement, mais dans un domaine différent, Henri de Saint-Simon, à l'aube du 19^e siècle, s'intéressait déjà aux réseaux : « La naissance du concept moderne de réseau, en tant qu'il permet de concevoir et réaliser une structure artificielle d'aménagement de l'espace et du temps, voire de duplication du territoire, inscrite dans un dispositif technique de

communication (télégraphe ou chemin de fer), est contemporaine de l'œuvre de Saint-Simon, entre 1800 et 1820 » (Musso 1997, p. 31). Cette philosophie des réseaux a donc été attribuée à la base à Saint-Simon :

[...] le réseau recouvrait tout d'abord une dimension économique et politique (le réseau comme infrastructure technique participant de la production des richesses), qui reste aujourd'hui assurément encore vive ; le réseau était par ailleurs envisagé par Saint-Simon dans son versant plus social (le réseau comme vecteur de liaisons et de solidarités à l'intérieur du corps social), difficilement prégnant aujourd'hui ; enfin, le réseau recouvrait une dernière dimension, précisément épistémologique (avènement de nouvelles formes pour la compréhension du monde) (Julia 2014, p. 4).

L'auteur souligne que la dimension épistémologique a quelque peu été évacuée lorsque la notion de réseau était convoquée dans les discours par la suite. Julia suggère que Deleuze et Guattari, avec le concept du rhizome, ont repris cette dimension afin de mieux comprendre le monde et ses dynamiques sociales.

Dans la société en réseaux – sorte de manifestation sociale du concept de rhizome – de nouveaux agencements, parfois spontanés, créent de nouveaux lieux de pouvoir. Il s'agit d'un mode d'organisation qui, selon Isabelle Compiègne, dirige la société numérique et qui « s'appuie aussi sur le déploiement d'un dispositif sociotechnique : le réseau. Son étude historique montre l'importance qu'il a prise à la fois en tant que paradigme et en tant que couverture toujours plus large de la réalité comme mode d'organisation spatiale et sociétale » (2011, p. 8).

Avec l'avènement de la société en réseaux, telle que théorisée par Castells, un nouvel ordre social¹ s'installe peu à peu. Il s'agit d'un contexte particulièrement fécond dans lequel se transforment l'économie mondiale et les relations de pouvoir, qui – même si elles conservent une part hiérarchique – ne peuvent plus ignorer le pouvoir des réseaux, notamment dans la sphère communicationnelle. Rejoignant en partie les idées de Castells, Isabelle Compiègne, s'intéressant à ce qu'elle appelle la société numérique, affirme que l'avènement de celle-ci « n'est crédible que si les avancées technologiques rencontrent un projet politique impliquant des changements de modèles culturels et sociaux notamment. Or, de nombreux faits indiquent cette conjonction. Globalement, on assiste à une mise en réseaux progressive et généralisée de la société liée à l'apparition d'un nouveau mode de développement informationnel. Ce réseautage a été rendu possible par l'invention d'Internet [...] » (2011, p. 10). Internet a donc eu un rôle déterminant et crucial à jouer, mais grâce à une conjonction sociale, culturelle et politique particulière qui a contribué à ce changement de paradigme affectant les formes et les modèles de l'industrie du divertissement.

Depuis l'apparition prophétique d'Internet, de nombreux auteurs ont employé l'expression « révolution Internet ». Même si cette expression ne devrait pas être galvaudée mais plutôt relativisée, n'en négligeons pas pour autant l'impact : « It seems passé today to speak of "the Internet revolution". In some academic circles, it is positively naïve. But it should not be. The change brought about by the networked information environment is deep. It is structural. It goes to the very foundations of how liberal markets and liberal democracies

¹ Un nouvel ordre social – l'ère de l'information – qui fait suite à l'ère agraire puis l'ère industrielle (étudiée par Marx, notamment).

have coevolved for almost two centuries » (Benkler 2006, p. 2). Ainsi, le changement provoqué par Internet est profond et affecte les structures mêmes de la société et – c’est ce que nous soutenons – les œuvres chorales qui intègrent désormais de façon naturelle la dynamique du réseau.

1.2. Et tombent les frontières

Trouver sa place au sein de ce nouvel ordre social peut s’avérer fort complexe, mais puisque la personne la plus puissante est désormais celle qui est la mieux connectée², maîtriser et comprendre les outils de communication et les éléments qui composent le réseau devient, pour ainsi dire, indispensable. S’ensuit un constant tiraillement entre l’individu et le réseau, comme le soutient Manuel Castells : « Our societies are increasingly structured around a bipolar opposition between the Net and the Self » (1996, p. 3). Près de quinze ans plus tard, dans la préface de la seconde édition de son ouvrage, Castells précise sa pensée : « The key spatial feature of the network society is the networked connection between the local and the global. The global architecture of global networks connects places selectively, according to their relative value for the network » (2010, p. xxxv). En outre, dans une société en réseaux, et ce en grande partie grâce à Internet, les frontières sont quasi-inexistantes³. Contrairement au système, « qui totalise en cherchant la clôture, le réseau se déterritorialise et se mondialise en

² Cela nous rappelle par ailleurs l’expérience « Network of Thrones », menée par Andrew Beveridge et Jie Shan, expliquée au chapitre 3. Vu sous un autre angle, la même remarque pourrait être faite pour le milieu académique : « In this perspective, every link is considered as an implicit vote about the quality or relevance of a piece of content (Finkelstein, 2008): the more a piece of content is linked, the more authoritative it is. Such assumption rests on a parallel between hyperlinks and citations in the academic context » (Demayer 2013, p. 739).

³ Comme le rappelle Castells, les réseaux remettent en question la pertinence des frontières entre les États : « Because networks do not stop at the border of the nation-state, the network society constituted itself as a global system, ushering in the new form of globalization characteristic of our time » (2010, p. xviii).

aspirant à l'ouverture. [...] Les actants les plus lointains peuvent se trouver soudainement rapprochés [...] alors que d'autres, pourtant voisins, demeurent éloignés [...] » (Vandenberghe 2006, p. 211).

Un exemple concret peut illustrer ce phénomène : des individus, par le biais des technologies en réseau, peuvent désormais communiquer aisément peu importe leur emplacement⁴. Clay Shirky, professeur et journaliste spécialiste des technologies de l'information et de la communication à NYU, dans son ouvrage *Here Comes Everybody : The Power of Organizing Without Organization* (2008), s'intéresse à ce phénomène. Il présente de multiples cas de figure illustrant diverses façons dont les réseaux sociaux et les technologies de communication favorisent des situations qui étaient auparavant impensables. L'auteur étudie notamment la manière dont Internet façonne l'organisation sociale et modifie la dynamique des groupes. C'est pourquoi un commentaire apparemment anodin sur un blogue, par exemple, peut provoquer une impressionnante réaction en chaîne. La déterritorialisation des réseaux entraîne d'imprévisibles effets et étend les liens entre chaque nœud jusqu'à des distances encore jamais déployées.

À l'instar de Yochai Benkler, nous croyons que ces changements ont également contribué à rendre – pour le meilleur ou pour le pire – les gens plus actifs en ligne, partageant plus librement leurs impressions et devenant même des agents d'information :

⁴ Pour peu qu'ils aient accès à Internet, bien entendu : « proponents of computers and the internet tell us that the revolution in information technology will bring us a new world. [...] Why should we have expected an equitable, much less equal, distribution of computer technology and internet access, when none of the more basic resources in our society is allocated in that fashion? » (Kleinman 2005, p. 47).

[...] the networked public sphere enables many more individuals to communicate their observations and their viewpoints to many others, and to do so in a way that cannot be controlled by media owners and is not as easily corruptible by money as were the mass media [...]. Individuals become less passive, and thus more engaged observers of social spaces that could potentially become subjects for political conversation; they become more engaged participants in the debates about their observations (Benkler 2006, p. 8).

Il s'agit d'une nouvelle réalité qui témoigne, encore une fois, de l'importance de la pensée en réseaux. Nous reviendrons sur cette idée « d'individu moins passif » – déjà abordée et nuancée précédemment – afin de la développer davantage sous un angle nouveau. Castells lui-même témoigne du changement important dans les habitudes des gens nés après l'avènement d'Internet. Plutôt que d'avoir un seul message, provenant des médias de masse et transmis aux récepteurs, considérés alors plutôt passifs, Internet « démocratise » le savoir et la communication. La parole de chaque utilisateur peut, en théorie, se faire entendre. Pour Castells, hors ligne comme « en ligne, les liens faibles facilitent les contacts entre personnes de milieux différents, donc étendent la convivialité au-delà des frontières définies de la société. En ce sens, Internet est susceptible de contribuer à renforcer le lien social à une époque d'individualisation rapide et de désengagement civique » (2001, p. 468). Il faut ici considérer Internet comme un idéal théorique, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans la réalité, notamment en vertu de la difficulté d'accès à cette technologie dans certaines régions du monde. En théorie, les points de vue variés et spontanés sont diffusés, rendant les utilisateurs beaucoup plus actifs :

The sense of disorientation is compounded by radical changes in the realm of communication, derived from the revolution in communication technologies. The shift from traditional mass media to a system of horizontal communication networks organized around the Internet and wireless communication has introduced a multiplicity of communication patterns at the source of a fundamental cultural transformation, as virtuality becomes an

essential dimension of our reality. The constitution of a new culture based on multimodal communication and digital information processing creates a generational divide between those born before the Internet Age (1969⁵) and those who grew up being digital (Castells 2010, p. xviii).

Même si nous laissons majoritairement de côté les préoccupations empiriques, nous axons ce chapitre sur la génération numérique, qui a grandi avec Internet et qui possède de fortes affinités avec le nouveau type de spectateur. Nous sommes déjà en mesure d'effectuer un parallèle avec la prolifération d'œuvres qui tâchent d'éviter le manichéisme, le message unique, en proposant de multiples points de vue, de multiples portes d'entrée dans le réseau qu'elles déploient horizontalement. Nous avons vu la façon dont les réseaux permettent de penser les œuvres hypertextuelles et comment ceux-ci peuvent s'appliquer aux œuvres chorales, au cinéma comme à la télévision. Ils conceptualisent autrement, d'un point de vue davantage spatial, cartographique, l'agencement des éléments qui peuplent une œuvre de fiction audiovisuelle chorale⁶.

⁵ Il s'agit de l'année où Arpanet, un système plutôt restreint et en quelque sorte l'ancêtre d'Internet, a vu le jour. Ceux qui sont nés avec cette technologie, la génération Y, qui recoupe aussi le terme « milléniaux », ou ce que les Américains « appellent « digital natives » ou encore « Net génération ». Enfants, ils ont grandi à côté d'un ordinateur personnel et ont été très jeunes confrontés à l'internet. [...] Cette génération, qui a grandi devant la télévision, a vécu l'internationalisation de la culture et l'arrivée en masse des séries d'animation japonaises » (Briquet 2012, p. 31).

⁶ Cela n'est pas sans rappeler le concept d'écume développé par Peter Sloterdijk : « chaque être humain vit dans une microsphère, à la fois contenue dans d'autres bulles et les contenant en puissance, dont la caractéristique serait d'être toujours déjà liée à d'autres. Se composerait ainsi une écume – i.e. un réseau de liens entre toutes les sphères » (Lussault 2007, p. 36). Sans insister sur ce concept, nous concédons qu'il s'agit d'une autre piste de réflexion intéressante en ce qui concerne la façon d'aborder les notions d'espace et de tout et des parties. À tout le moins, l'image de l'écume nous paraît claire et appropriée. Notre bulle individuelle, toujours présente, est confrontée à d'autres bulles, de tailles différentes, un peu à l'instar des nœuds au sein d'un réseau.

1.3. La société en réseaux se déploie dans les œuvres chorales

Dans les œuvres chorales, puisque les personnages sont sur un relatif pied d'égalité, il devient difficile d'établir une distinction claire entre personnages principaux et secondaires, contrairement à ce qui a longtemps dominé – et qui continue de dominer – le cinéma hollywoodien. Nous avons aussi vu que le réseau se déploie dans les œuvres hypertextuelles, dont la forme se trouve actualisée dans certaines webséries. Cette manière de penser les œuvres de fiction par le biais de la théorie du réseau permet donc de voir comment celui-ci se manifeste non seulement au montage, mais aussi à l'intérieur même de la diégèse. Cette esthétique du réseau, qui devient un corollaire nécessaire à l'ère de l'interconnexion, est abordée par Patrick Jagoda sous un angle novateur :

While networks, which are inherently transformable and extensible, cannot be reproduced in their totalities, the links, nodes, and patterns of association that make them up can be thought and felt. Network aesthetics are not merely an analytic that informs a wide range of contemporary theory, fiction, film, and digital media, but a necessary corollary to an era in which interconnection has become a dominant architectural mode, a multivalent metaphor, and even a weapon (2010, p. 66).

Jagoda, dans son article, aborde un aspect que nous avons choisi de laisser de côté : la manière dont certains réseaux peuvent devenir une arme et même servir les organisations terroristes. Pour illustrer son propos, l'auteur étudie notamment le film *Syriana* (2005) de Stephen Gaghan, qui illustre ce qu'il appelle les « terror networks ». Pour Roger Ebert, ce film est si complexe qu'il est normal de ne pas tout comprendre du premier coup ; il faut se laisser entourer par les intrigues : « The movie's plot is so complex we're not really supposed to follow it, we're supposed to be surrounded by it » (2005). Pour Neil Narine, qui partage ces

préoccupations, la prolifération des réseaux traumatiques dans certains films récents⁷ ne seraient pas tant la cause d'attaques terroristes, mais du déploiement d'un nouvel ordre social : « That is, the connected and globally minded Western subject that is depicted and celebrated in popular discourses is less the result of [terrorist attacks] and more the outcome of a subtle and perhaps unconscious epistemological shift toward cognitively mapping social life in the global age as a network » (Narine 2010, p. 213).

Après tout, il est naturel que les nouvelles technologies influencent les œuvres de fiction, qu'un nouveau contexte nourrisse les productions artistiques qui en émergent. S'opère alors une diégétisation du réseau social, propre mais non exclusive aux œuvres chorales. Sans pour autant tomber dans le déterminisme technologique⁸, David Ciccoricco apporte une nuance pertinente : « Emerging media technologies are continually informing fiction and poetry, both in the sense of 'influencing' (not *determining*) and 'giving form or structure to'. The process reciprocates, evident in the modes of fiction and poetry that were both shaped by and gave shape to the medium of film over the course of the twentieth century » (2007, p. 3). Ce sont les humains qui créent lesdites technologies, dont les effets ne sont pas imposés par les technologies elles-mêmes.

Cela explique pourquoi certains observateurs préfèrent parler de déterminisme culturel, où la culture est la cause et la technologie, l'effet : « that the values, feelings, beliefs, and practices of the culture cause particular technologies to be developed and used; that changes in

⁷ Il définit ces films de la manière suivante : « In these films, a traumatic event or discovery typically shatters a Western protagonist's ordered world, connecting multifarious people and motivating their various journeys through the narrative action. Networks thus emerge where there appeared to be none before, and discrete agents find themselves connected » (Narine 2010, p. 213).

⁸ Pour en savoir plus sur les nuances à apporter au déterminisme technologique, voir Slack et Wise 2005, p. 45.

culture result in changes in technologies. According to this understanding, as culture changes, it needs and develops new technologies to accomplish its goals. The nature of technologies thus necessarily responds to and reflects the nature of the culture » (Slack et Wise 2005, p. 46). C'est par ailleurs un constat similaire auquel était arrivé Steven Johnson, tel que nous l'avons démontré à la fin du précédent chapitre.

Bon nombre d'œuvres chorales mettent en scène un microcosme local et font s'entrecroiser les tranches de vie de quelques personnes évoluant dans la même ville. C'est d'ailleurs ce qu'avance David Bordwell : « As in most narratives, the actions in network tales take place within a common milieu or time scheme. Sometimes the geographical stretch is very large, such as a country or a region, but in the course of the action, the arena usually narrows to permit face-to-face interactions » (2008, p. 203). Dans certains cas, les interactions entre les personnages ne se limitent pas à une ville et représentent plutôt l'idée de globalisation, de déterritorialisation des réseaux dont nous avons discuté (ex. *Syriana*, *Babel*⁹). Marie-Josée Jean propose une analyse fine et juste du pouvoir de ces réseaux ainsi que de la prise de conscience qu'ils encouragent et qui se répercute dans les œuvres précédemment citées. Selon elle, les réseaux « favorisent effectivement la création d'un lien à la fois invisible et intense qui nous unit à l'autre et nous fait prendre conscience de notre rapport au monde. La figure formelle du réseau devient alors emblématique de l'actuelle société de communication en ce qu'elle traduit la complexité des configurations qui se tissent en elle » (Jean 2001, p. 14). Partie prenante mais non exclusive du réseau, la complexité, telle qu'abordée par Jean, revêt

⁹ Ces exemples sont d'ailleurs étudiés par Neil Narine, qu'il nomme « Global Network Films » (2010, p. 213).

de multiples visages. Telle l'image de la mosaïque que l'on apprécie de près mais encore plus lorsqu'on s'éloigne et que l'on perçoit une image d'ensemble, les oeuvres chorales possèdent une tension entre le tout et les parties. Similairement, une tension constante entre l'individu et le réseau régit la société en réseaux comme nous l'avons vu avec Castells. Plongeons à présent au cœur même de la notion de complexité, telle qu'elle se déploie au sein de nombreuses œuvres majoritairement chorales, afin de voir la manière dont il est possible de la convoquer dans le cadre sociotechnique qui nous intéresse.

2. Illustrer la complexité sociale

En abordant la notion de complexité – pour une dernière fois dans cette thèse – il nous paraît incontournable de nous intéresser brièvement à Edgar Morin, qui a contribué à décortiquer celle-ci d'un point de vue social. D'abord, pour Morin, la « société est produite par les interactions entre individus, mais la société, une fois produite, rétroagit sur les individus et les produit » (1990, p. 100). Déployons davantage ce concept : société plurielle, interconnectée, mais surtout complexe, la société en réseaux constitue un incubateur propice à l'éclosion d'œuvres chorales. Il s'agit aussi d'une dynamique sociale souvent reflétée à même la diégèse de ces œuvres, qui s'avèrent souvent plus complexes, touffues. Corroborant ces propos, Lorraine Sim suggère que les films chorals sont le reflet de la complexité à la fois sociale, expérientielle et morale de l'ère postmoderne : « The marked increase in the

popularity of the ensemble film¹⁰ in recent decades can be understood to be a product of the form's potential to present and reflect upon the social, experiential and moral complexity of the postmodern era » (2012). En parallèle, nous avons vu que les séries télévisées ont progressivement complexifié leur mode de narration à partir des années 1980 et continuent d'innover. Combiné au déploiement des œuvres chorales au cinéma et dans d'autres domaines artistiques, ce phénomène amène une complexité structurelle et diégétique nouvelle.

Plusieurs œuvres chorales sont parvenues à transformer le chaos et la complexité de la société en réseaux en les canalisant dans une nouvelle forme de plaisir cinématographique : « We experience today's world in a multiple and contradictory manner, one which, in many cases, surpasses our powers of comprehension. Paradoxally, this makes the new genre not only exciting and familiar but also easier to understand. At the beginning of the 21st century, the multi-protagonist film has succeeded in transforming the deafening noises of the network society into a new form of cinematic pleasure » (Azcona 2005, p. 101). Pour Azcona, le plaisir émerge d'une complexité qui est davantage maîtrisée par le spectateur ; idée à laquelle nous adhérons par ailleurs. Décoder cette complexité – en y trouvant un certain plaisir – fait partie des aptitudes de ce nouveau type de spectateur.

Vivien Silvey souligne également que la popularité grandissante des œuvres plurinarratives au cinéma répond à certaines problématiques sociales : « Within this emergent paradigm of interconnectedness continues the problem of how to relay the postmodern promise of endless complexity, without subordinating difference to a simplified reduction of

¹⁰ L'auteure emploie le terme « ensemble film », que nous assimilons davantage aux films de groupe. Or, tous les exemples qu'elle cite sont des films chorals. Il s'agit d'un autre cas qui témoigne de l'imbroglio théorique autour de la terminologie de ces objets cinématographiques.

totality » (2009). Dans la société en réseaux, la relation entre le tout et les parties – ou entre le réseau et l'individu – est souvent tendue. Incidemment, c'est ce qui constitue l'essence de la complexité chez Morin. Préférant plutôt la notion de système à celle de réseau, le sociologue discute cependant de certaines dynamiques qui s'en rapprochent : « Le système est une unité globale où des parties produisent un tout, lequel, rétroagissant sur les parties, les produit en retour. Tout et parties sont toujours relatifs l'un à l'autre, relationnels. Ils fondent cette unité complexe que Morin appelle système » (Fortin 2000, p. 41).

Traduisons cette pensée au cinéma : pour que la dynamique chorale soit à l'œuvre dans un film, il doit exister une tension entre l'homogénéité du tout et l'hétérogénéité des parties. En ce sens, Edgar Morin, reprenant les propos de Blaise Pascal, souligne l'existence d'une relation symbiotique¹¹ : « Je ne peux pas concevoir le tout sans concevoir les parties et je ne peux pas concevoir les parties sans concevoir le tout » (1990, p. 101). Nous avons longuement insisté au chapitre 1 sur cette caractéristique essentielle, cette tension entre le tout et les parties, qui peut à présent être vue avec la lentille de la complexité. Tâchons cependant de ne pas galvauder le concept de Morin en le plaquant à nos objets d'étude. Nous proposons donc un dialogue qui nous paraît plutôt révélateur, entre Edgar Morin et Maria Poulaki, afin de dégager un exemple de complexité au cinéma.

Dans ces œuvres cinématographiques plurielles, le tout est toujours plus grand, plus significatif que la simple somme de ses parties. C'est en quelque sorte la position que défend

¹¹ Précisons : « comme le disait déjà Pascal, la connaissance du tout permet celle des parties. Plus on connaît les parties, qualités et comportements individuels, mieux on connaît le tout; plus on connaît le tout, émergences et contraintes globales, mieux on connaît les parties. [...] La complexité du système, on l'a vu, réside dans le fait qu'il est impossible de réduire le tout aux parties, impossible de réduire les parties au tout » (Fortin 2000, p. 34).

Maria Poulaki face aux « network films » qui déploient une complexité à différents niveaux, qu'ils soient diégétiques ou structurels. Non seulement ces différents niveaux – bien que distincts – entretiennent une relation fusionnelle les uns envers les autres, leur complexité interne ne peut pas être réellement comprise si le tout et les parties sont séparés. Différents niveaux coexistent et contribuent à véhiculer la notion de réseau à l'intérieur comme à l'extérieur de la diégèse : « Network films derive their dynamics from connections between a multiplicity of autonomous agents and the different diegetic levels produced by these relations. Thus from the micro-level of characters we move to the mid-level of their complex constellations and the macro-level of system (or formal) dynamics » (Poulaki 2012, p. 393). Poulaki emploie à la fois les termes de « constellation » et de « système », lesquels peuvent sembler *a priori* antagonistes. Pour Morin, il existe différentes dynamiques à l'œuvre dans la société. L'une des plus intéressantes concerne le système ouvert et interconnecté, qui « ouvre la porte à une théorie de l'évolution qui ne peut provenir que des interactions entre système et écosystème, et, qui, dans ses bonds organisationnels les plus remarquables, peut être conçu comme le dépassement du système en un méta-système » (1990, p. 32). Ce système ouvert pourrait même constituer une autre appellation de la notion de réseau.

Proposant une réconciliation pour le moins éclairante entre les notions de réseau et de système¹², Maria Poulaki confronte celles-ci au média cinématographique. Sans toutefois mentionner Morin, elle brise la dichotomie entre ces deux termes et propose un tout plus cohérent en précisant d'où émerge la complexité filmique : « A network is not a sum of

¹² En ce sens, « le système culturel et le système social sont les deux composantes de la société; un système est une combinaison d'éléments dont la réunion forme un ensemble. Appliqué à la société [...] ce concept met l'accent sur l'unité du social et l'interdépendance des éléments (les sous-systèmes) qui la composent » (Abdelmalek 2010, p. 26).

individuals: it is a system so long as links connecting the individual nodes frame them into one collective organization. It is the entanglement of the units in time that makes a network, or a network film, complex » (Poulaki 2012, p. 389). Ainsi, un réseau pourrait être compris comme un système dans la mesure où la structure se trouve circonscrite dans une « organisation collective ». Poulaki ajoute que ce qui rend complexe un film choral réside dans l'enchevêtrement de ses éléments *dans le temps*. En effet, le réseau n'est jamais fixe. De nouvelles configurations se forment, bousculant l'équilibre de l'ensemble et rendant des nœuds temporairement plus importants que d'autres.

Inscrit dans le temps, le réseau, par sa nature, évolue et se complexifie. L'expérience menée par le scientifique David Robinson à propos du film *Love Actually*¹³ en témoigne. Pour Luc Dall'Armellina, le réseau est intrinsèquement lié à l'hypertexte qui abrite, selon-lui, « outre une technologie informatique, un concept de nature à servir de paradigme pour appréhender la complexité cognitive et culturelle des mondes contemporains hautement connectés » (2009, p. 2). Rappelons d'ailleurs que l'équivalent anglophone au film choral – à défaut d'un meilleur terme – a été donné par Alissa Quart et concerne directement l'hypertexte. « Hyperlink movie » atteste cette dynamique qui, si elle est traditionnellement associée à la technologie qui sous-tend Internet, la dépasse pourtant. Nous préférons employer le terme « réseau », moins connoté nous semble-t-il, même si les deux sont inextricablement liés. En ce sens, David Bordwell, avec l'appellation « network narratives », avait misé juste et établissait un lien direct avec Internet et la société en réseaux : « While Bordwell mentions the Internet in his characterization of the 'network society', which has been cited as explaining the

¹³ Voir le chapitre 2.

network narrative, he is more comfortable dealing with the cultural and specifically cinematic precursors of the form » (Kerr 2010, p. 40).

Au-delà des œuvres chorales qui intègrent le réseau, une application concrète de ce concept se retrouve désormais au sein d'une pratique commerciale de plus en plus répandue. L'industrie cinématographique tire profit de cette dynamique efficace, qui offre aussi des avantages pour le nouveau type de spectateur. Le transmédia constitue l'une des manifestations les plus claires du réseau, en multipliant les plateformes et les formes d'expression artistiques autour d'une thématique ou d'une diégèse englobante. Ce phénomène nous alimentera en pistes de réflexion particulièrement riches, ancrées dans une perspective rafraichissante et résolument actuelle.

3. Le transmédia ou le réseau de médias convergents

Beaucoup d'encre a déjà coulé autour de la notion de transmédia. Il semble que ce soit dans l'ère du temps. Tantôt stratégie marketing efficace, tantôt manière d'attirer les fans les plus exigeants, il s'agit d'une façon d'offrir un certain nombre de portes d'entrées variées sur un même univers fictionnel. Nous voyons dans cette pratique un lien probant avec la pensée en réseaux qui régit cette thèse. Nous aurions d'ailleurs pu axer notre thèse sur le sujet tant il couvre un large spectre. Ce phénomène constitue une matérialisation concrète de la pensée en réseaux, dont le but avoué est de favoriser l'engagement des « spectateurs¹⁴». Pour Henri

¹⁴ Nous mettons ce terme entre guillemets, car selon la porte d'entrée choisie (jeu vidéo, site internet, etc.), un terme différent pourrait être utilisé. Pensons alors au terme « utilisateur », mais celui-ci nous paraît pour le moins flou et peu approprié, car le transmédia n'est pas un objet que l'on peut utiliser.

Jenkins, la pratique du *transmedia storytelling* consiste en « un processus à travers lequel les éléments d'une fiction sont dispersés sur plusieurs plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée » (2013, p. 95-96). Chacune de ces plateformes médiatiques, qu'il s'agisse d'un film, d'un site web ou d'une série télévisée, par exemple, s'offre au « spectateur » comme une porte d'entrée différente sur un même univers diégétique¹⁵. Il s'agit d'autant d'accès diversifiés dans un réseau :

[...] la dispersion de l'information à l'intérieur d'un projet Transmedia commence par le postulat qu'un public jouera le rôle de chasseur et de détective. Les producteurs partent du principe que nous allons traquer les éléments de la franchise. Souvent, ils assument que nous ne le faisons pas seuls mais au niveau d'une communauté connectée qui travaille ensemble pour donner un sens à l'information fournie. [...] Dans beaucoup de cas, les producteurs Transmedia pensent que leurs stratégies vont intensifier l'engagement des audiences. Cela signifie que le Transmedia postule un mode particulier d'audience active (Bourdaa 2014).

Ajoutons que cette audience active trouve tout à fait sa place dans la société en réseaux et ses multiples déclinaisons artistiques. Ce nouveau type de spectateur, actif et sensible au transmédia¹⁶, est confronté à cette réalité qui se déploie de plus en plus. Mais avoir une pluralité de points d'entrée dans le réseau peut également s'avérer une stratégie risquée :

Christy Dena¹⁷, the Australian pioneer of cross-media studies, was the first to notice that if a project integrates many different media platforms, it inevitably

¹⁵ En ce sens, il importe de préciser que dans « la logique d'une production transmédia, le film, ou la série télévisée, bien qu'indispensable encore aujourd'hui à la viabilité commerciale d'un projet, ne représente qu'une partie de l'univers d'une narration entrelacée, plus durable et plus étendue » (Di Crosta 2013, p. 104).

¹⁶ En fait, il faudrait dire « aux transmédiats », car selon l'endroit où l'on se trouve, les pratiques ne sont pas les mêmes. L'ouest américain (Hollywood) adopte des pratiques opposées à celles de l'est, par exemple.

¹⁷ Christy Dena proposait d'ailleurs un exemple probant de transmédia, et ce dès le début des années 1990 avec *Twin Peaks* : « The theory of *transmedia practice* examines a creative practice that involves the employment of multiple distinct media and environments for expression. What does “distinct media” mean? A television show is no-longer always just television show, it may have specially crafted books and a feature film that are all part of the storytelling, as is the case of David Lynch and Mark Frost's early 1990s work *Twin Peaks* » (Dena 2009, p. 1).

offers more points of entry for the audience. Having multiple points for an audience to get involved is a great opportunity, but at the same time, can prove to be very risky. The points of entry, both primary and secondary, of a project have to be set and organized in the system with great attention, understanding their role and how they interact with the project's fundamental moments of navigation (Giovagnoli 2011, p. 42).

Une organisation méticuleuse doit être mise en œuvre afin que l'unité d'ensemble soit harmonieuse. Bien qu'il ne soit pas obligatoire d'emprunter tous les points d'entrée, une certaine euphorie peut se dégager de l'acte de collectionner toutes les données d'un univers diégétique précis pour les fans les plus aguerris. Mais il faut impérativement que le projet global soit conséquent et que toutes les pièces s'agencent et se complètent de manière ordonnée. L'un des avantages de cette stratégie, qui n'est pas sans rappeler la dynamique à l'œuvre dans certaines séries télévisées, est rappelé par Jenkins : « Tout comme les feuilletons utilisaient le suspense et les énigmes pour faire revenir les téléspectateurs devant leur écran la semaine suivante, le transmédia utilise des extensions auxiliaires pour développer des univers fictionnels, renforcer le passé des personnages, et explorer des points de vue alternatifs¹⁸ » (2013, p. 14). Un univers « plus riche » peut donc être développé. La variété de points d'entrée dans ce réseau répond aux goûts variés de ceux qui consomment une franchise donnée. Jenkins ajoute que chaque porte d'entrée dans la franchise transmédiatique doit être suffisamment autonome : « Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa. As *Pokemon* does so well, any given product is a point of entry into the franchise as a whole. Reading across the media sustains a depth of experience that motivates more

¹⁸ Il y aurait, en ce sens, de nombreux ponts à tisser avec la théorie de la transfictionnalité, telle que développée par Richard Saint-Gelais.

consumption » (Jenkins 2003). Si le projet est réussi, l'expérience du spectateur sera d'autant plus satisfaisante.

Ces différentes définitions des composantes d'une franchise transmédiatique ne sont pas sans rappeler la dynamique à l'œuvre au sein d'une œuvre chorale. Si Jenkins mentionne un parallèle entre le transmédia et la manière dont les séries télévisées parviennent à créer un engouement chez leurs téléspectateurs, nous en identifions pour notre part un autre. Nous avons vu qu'un film choral doit proposer plusieurs trames narratives entrecroisées, mais que celles-ci doivent être relativement autonomes. Sans pour autant constituer un film à sketches, il pourrait s'agir d'autant de films sémantiquement indépendants. Toutefois, à l'instar de la structure du transmédia – dont chaque volet doit pouvoir être consommé de manière autonome –, c'est la mise en commun des multiples embranchements qui génère le plaisir et l'intérêt de ces deux formes. Une expérience plus riche, une vision du monde plus complète et variée peut donc se dégager du tout.

Notons par ailleurs que depuis 2010 la *Producers Guild of America* a inclus le titre de producteur transmédia dans ses rangs. Selon leur définition, la « franchise ou un projet transmédia doit consister en 3 (ou plus) extensions narratives à l'intérieur du même univers fictionnel sur n'importe laquelle de ces plateformes » (Jenkins 2013, p. 12). Ce chiffre est d'ailleurs le même que nous avons établi pour qu'un récit soit considéré proprement choral. Au moins trois trames narratives soutenues doivent cohabiter au sein d'une même œuvre. Celles-ci doivent posséder une relative autonomie tout en établissant certains liens avec les autres trames narratives. Il est à noter que ce nombre n'a pas de limite. Mais étant donné la

durée moyenne d'un film il est généralement préférable de ne pas trop en proposer afin de ne pas s'embrouiller dans une profusion de fils narratifs. Il en va de même du transmédia.

Généralement, le nombre de points d'entrée sera relativement limité, du moins juste assez pour qu'un « spectateur » puisse tous les repérer et les parcourir relativement aisément. Il est à noter que même si cette stratégie peut sembler acentrée, bien souvent, elle possède un élément proéminent. Par exemple, la campagne transmédiatique autour de la sortie du film *Prometheus* (2012) de Ridley Scott, bien qu'elle se déployait sous différentes formes, visait à promouvoir l'objet cinématographique. Avant de présenter la première bande-annonce du film, une vidéo *TED Talk* présentait Peter Weyland (Guy Pierce), un personnage du film, alors qu'il annonçait les projets de son entreprise en 2023. Un site internet de Weyland Industries permettait ensuite aux gens de découvrir de nombreuses informations sur la compagnie fictive, de passer un test cognitif et de créer une carte d'employé. Combiné à d'autres initiatives, cette campagne marketing visait à immerger le spectateur dans l'univers fictionnel de *Prometheus* et de développer ses attentes en lui offrant de multiples stimuli avant la sortie du film. Cette stratégie visait aussi à offrir davantage de profondeur à l'histoire véhiculée par le film en fournissant de nombreux détails accessoires. À l'opposé, en considérant des univers très larges comme ceux de *Star Wars*, où tout ne tourne pas autour des films, les nombreuses plateformes proposées constituent autant de points d'entrée variés. Surtout, ceux-ci soutiennent une marque, une franchise relativement acentrée en mettant à profit le déploiement d'un réseau lucratif.

Pour que le plaisir soit au rendez-vous, chacune des plateformes offre non seulement un point d'entrée différent, mais aussi un contenu distinct comme le rappelle Marie-Laure

Ryan : « Transmedia franchises typically present lots of overlap between documents, but because every medium has different expressive power, no two retellings will convey the exact same information » (2016, p. 5). L'avantage que présente le transmédia réside peut-être dans cette tentative des « anciens » médias de se renouveler, de travailler de pair, de s'allier et de se lier pour procurer une expérience multiple à un public de plus en plus exigeant. Nous avons abondamment parlé d'interactivité à divers degrés. Pour Ryan, le déploiement d'une franchise sur plusieurs médias encourage cette attitude : « TV, film and books need to reinvent themselves in order to survive, and the way to do that is to become more interactive and participatory. It could be said that the process of jumping from one platform or medium to another is a form of active involvement, but this means that the audience of transmedia is by definition active since users have to consult many documents » (2016, p. 6). Le « spectateur » devient donc plus actif, endosse le rôle d'un collectionneur avide ou encore d'un enquêteur. Une attitude similaire peut être adoptée par un lecteur de fiction hypertextuelle. Puisque la plupart des tentatives se sont avérées peu heureuses par le passé, on délaisse l'interactivité à l'intérieur même d'une diégèse¹⁹. À un niveau supérieur, l'exploration des diverses portes d'entrée dans le réseau, devenu ici dispositif, constitue peut-être une avenue plus florissante pour l'interactivité.

Au final, les propriétés du transmédia pourraient s'appliquer au réseau en soulignant leurs qualités communes : « it is always collaborative rather than exclusive, choral rather than individual, heterogeneous rather than orderly » (Giovagnoli 2011, p. 77). Collaboratif, choral

¹⁹ Nous faisons référence aux fictions hypertextuelles et aux films interactifs des années 1990, en laissant de côté les jeux vidéo.

et hétérogène : autant d'adjectifs qui témoignent du caractère pluriel et complexe d'un grand nombre d'œuvres qui déploient la dynamique du réseau, venant par le fait même répondre aux désirs d'un nouveau type de spectateur.

4. Vers un nouveau type de spectateur

Dans les années 1980, Roger Odin avait proposé, suite à une étude de cas, qu'un *nouveau spectateur* voyait progressivement le jour. En étudiant le film *Métropolis* tel que revisité par Giorgio Moroder (1984), l'auteur mentionne que celui-ci sort du positionnement fictionnalisant. La fictionnalisation²⁰, ce processus qui fait vibrer le spectateur au rythme des événements, est un terme inventé par Odin. En quelque sorte, le spectateur est ému, il frémit et palpète en fonction des événements racontés par le film. Toutefois, en colorisant plusieurs séquences et en changeant la musique, l'effet fiction s'en trouverait amoindri ou, plus précisément, l'effet image le supplanterait. Davantage, ce qui marque ce film-ballet, pour reprendre l'expression d'Odin, c'est le synchronisme entre les gestes et la musique. Tel un vidéoclip, « l'effet-ballet » l'emporte sur la narration. Ce faisant, le spectateur sort de son positionnement fictionnalisant. À l'opposé des films hollywoodiens, un film de ce type « agit directement sur son spectateur, un spectateur qui ne vibre plus tant aux événements racontés (effet fiction) qu'aux variations de rythme, d'intensité et de couleur des images et des sons »

²⁰ Les films de fiction, selon Odin, favorisent la mise en œuvre des sept opérations de fictionnalisation (figurativisation, diégétisation, narrativisation, monstration, croyance, mise en phase, fictivisation). À l'opposé, un film qui bloque ces opérations – complètement ou en partie – sera considéré comme non-fictionnel. En sémiopragmatique, il existe donc une lecture fictionnalisante qui est indépendante du film lui-même.

(Odin 1988, p. 134). La communication n'a plus pour dessein la production première de sens, mais celle d'affects.



Figure 13. *Metropolis* revisité par Giorgio Moroder (1984)

Nous ne sommes donc pas les premiers – et sans doute pas les derniers – à parler de l'apparition d'un nouveau type de spectateur. Cette notion demeure imprégnée d'un certain sensationnalisme. Précisons : lorsque nous parlons de nouveau spectateur, il ne s'agit certainement pas de tous les spectateurs empiriques. Ceci constituerait évidemment une

généralisation outrancière. Plutôt, un certain nombre de spectateurs sera d'abord sensible à une nouvelle réalité. Celle-ci peut se propager par la suite, si toutefois la tendance demeure stable et que des conditions propices sont réunies. C'est ainsi qu'Internet peut servir d'accélérateur, dans la mesure où il peut rejoindre efficacement un grand nombre de gens.

Dans un article à propos de l'adaptation cinématographique, Richard Saint-Gelais souligne que celle-ci n'est « plus simplement le fait de créateurs qui font traverser l'espace intermédiatique à un récit, elle est le fait de lecteurs et de spectateurs qui *adaptent leurs modes de lecture* aux nouvelles conditions qu'offre ce même espace intermédiatique » (1999, p. 252). Et ces nouvelles conditions incluent, au début des années 1990, un outil technologique qui permet un nouveau mode de lecture. Ce qui semble aller de soi de nos jours constituait pourtant un bouleversement à l'époque. Grâce au magnétoscope, le téléspectateur pouvait s'affranchir en partie de la grille horaire et, surtout, revoir un même épisode autant de fois qu'il le désirait²¹ : « Time-shifting technologies like VCRs and digital video recorders enable viewers to choose when they want to watch a program, but, more important for narrative construction, viewers can rewatch episodes or segments to parse out complex moments » (Mittell 2006, p. 31). Ce faisant, une série complexe et dense comme *Twin Peaks*, apparue en même temps que proliféraient les magnétoscopes dans les foyers, était conçue pour favoriser une relecture attentive. Ce phénomène, cette nouvelle possibilité en somme, a notamment encouragé l'émergence de fans plus aguerris et plus savants²². Toutefois, ajoutons que cette

²¹ Un phénomène qui semble plutôt banal de nos jours, avec la prolifération des plateformes de visionnement en ligne ou sur demande.

²² C'est ce que soutient Richard Saint-Gelais : « Les fans de *Twin Peaks* ne sont toutefois pas précisément des « téléspectateurs traditionnels » - non seulement en raison de leur fascination pour la série, mais aussi en raison du degré d'érudition et de finesse dont leurs commentaires, analyses et hypothèses font preuve » (1999, p. 251).

érudition n'a probablement pas été provoquée par le magnétoscope, mais il paraît incontestable que cet ajout dans leur quotidien leur a facilité la tâche. Leurs spéculations et analyses, parfois fort développées, démontrent une fascination envers la série, qui sera élevée au statut de série culte. De nombreux observateurs commentent le regard critique de plusieurs téléspectateurs de *Twin Peaks*, partiellement grâce au magnétoscope :

The ability to record TV meant that it was no longer simply regarded as an essentially ephemeral and disposable medium. Instead, small screen content could suddenly be conceived of as a cultural artefact that could be repeatedly analysed alongside film and literature (an important technical innovation for the rise of TV studies). *Twin Peaks* was especially significant in this respect, as its convoluted, multilayered and 'surreal' narratives encouraged audiences to watch episodes more than once in order to look for hidden details or 'clues' (Creeber 2013, p. 93).

Jean-Paul Aubert apporte quelques nuances intéressantes au sujet du cinéma, qui s'appliquent tout autant à la télévision :

Certes, il ne s'agit pas d'expliquer l'attention portée par le cinéma actuel à la représentation du corps, son goût pour la déstructuration du récit ou sa prise en compte de la matérialité de l'image par la seule apparition du support vidéo. Ce serait succomber à un déterminisme naïf. On sait du reste qu'au-delà du septième art, ces caractéristiques s'inscrivent dans une tendance générale des pratiques artistiques actuelles au point que l'on a pu dire de la fragmentation qu'elle était véritablement devenue l'un des signes distinctifs de l'art contemporain. Mais l'on devine qu'au sein de ce que certains nomment déjà une « culture de la fragmentation », le magnétoscope ou le lecteur de DVD occupent toute leur place (2004, p. 9).

Avec cette fragmentation et ce morcèlement qui s'immiscent dans les pratiques artistiques, le spectateur peut compter sur de nouvelles technologies pour y trouver du sens. Pour Saint-Gelais, il s'agirait donc « d'un cinéma et d'une télévision *magnétoscopiques*, c'est-à-dire de films et de séries dont les dispositifs reposent sur un mode de lecture qui n'est plus astreint à la linéarité ni au visionnement unique » (1999, p. 250). Or, est-ce l'arrivée du

magnétoscope qui a façonné ce nouveau type de spectateur, ou est-ce la série elle-même – influencée par une complexification des séries télévisées depuis les années 1980 – qui est providentiellement arrivée à un moment propice ? Nous n’avons pas de réponse définitive à cette question, qui se pose autrement avec notre objet d’étude : est-ce que la pensée en réseaux trouve sa source avec l’arrivée d’Internet, ou est-ce plutôt une transformation sociale qui a progressivement bouleversé nos modes de communication et d’organisation, trouvant avec Internet une forme d’expression idéale ?

Ces divers questionnements, formulés autrement, s’appliquent à tous les chapitres de cette thèse. Un nouveau type de société, combiné à une nouvelle façon de produire des œuvres audiovisuelles davantage complexes, semble un amalgame particulièrement propice à l’avènement d’un nouveau type de spectateur. Le spectateur qui s’insère naturellement dans ce contexte était peut-être déjà prêt à recevoir les œuvres chorales que nous étudions. Nous avançons qu’un ensemble de facteurs sociotechniques, à une certaine époque, a contribué à la popularité des formes chorales. Cette popularité n’est pas uniquement le produit d’une technologie nouvelle, mais nous ne pouvons en nier l’importance. Il nous paraît à propos, en terminant ce chapitre, de discuter ouvertement de ce nouveau type de spectateur afin de souligner les enjeux qu’il génère.

4.1. Le « viewer » : un spectateur actif mais distrait

Comme le rappelle Kristen Daly, la complexité diégétique d’un film de nature chorale ne requiert pas la technologie, car elle se manifestait de multiples façons bien avant l’arrivée d’Internet, tout comme la pensée en réseaux :

[...] none of this diegetic complexity requires technology; authors, playwrights, and filmmakers have played with outside references and plays-within-a-play for hundreds of years. And yet, the extent of the complexity and the popularity of this form, I believe, does represent a new form of filmmaking. Viewers²³ are encouraged, if not forced, throughout the movie to try to figure out where they are in time and in levels of diegesis; thus, they are constantly navigating and popping in and out of immersion. This form of cinema mirrors and reenacts the experience of the digital world as described by theorists like Sherry Turkle, Lev Manovich, and even Deleuze, where viewers travel freely and seamlessly between information, representation, narrative immersion, and linkages (2010, p. 93).

Daly propose l'appellation « cinéma 3.0 »²⁴, qui comprend entre autres les films contenant profusion de références intertextuelles et qui font appel aux capacités cognitives du spectateur, comme celle de résoudre des puzzles. Dans chaque cas, le spectateur est largement sollicité car quantité de ces films adoptent la dynamique du réseau, ce qui les rend davantage complexes. Ce sont des films engageants, faits pour être discutés et même schématisés²⁵ : « Such films are made to be re-watched, graphed, and discussed online. The brain's puzzle-solving capacities are engaged to a high degree, as the film goes beyond visual storytelling to a networked form of narrative » (Daly 2010, p. 91). Cette attitude nous rappelle la « lecture magnétoscopique » proposée par Richard Saint-Gelais face à une série comme *Twin Peaks*. En ce sens, les films complexes dont parle Kristen Daly demandent à être décodés et revus pour en saisir les nombreuses subtilités.

²³ Il s'agit d'un terme développé par Daly, qui combine « viewer » et « user », accentuant ainsi la part d'interactivité.

²⁴ Ce type de cinéma remplace l'image-temps, telle que proposée par Deleuze, pour faire place à l'image-interactive. Or, les exemples qu'elle propose ne constituent pas uniquement des cas de films interactifs à proprement parler, mais d'une nouvelle forme de cinéma qui bouscule le déroulement du récit linéaire classique. Généralement, ce cinéma fait appel aux connaissances des fans, qui peuvent s'engager activement dans des œuvres complexes : « For Cinema 3.0, a movie no longer exists as a cohesive, unchanging art piece but instead participates in a world of cross-media interaction, and this has enabled new forms of narrative requiring, as part of the enjoyment, interaction in the form of user-participation and interpretation » (Daly 2010, p. 82).

²⁵ Nous avons par ailleurs vu un exemple d'un tel schéma avec le film *Love Actually*, mais aussi avec plusieurs séries télévisées qui encouragent le déploiement d'un réseau.

Bien entendu, ces œuvres peuvent aussi revêtir l'épithète « chorales ». Deux niveaux coexistent alors. D'abord, une constellation de personnages interreliés se déploie au niveau diégétique. Ensuite, au niveau structurel du récit, l'entrelacement de ces histoires s'articule de manière cohérente. Le spectateur peut dès lors sortir de l'immersion caractéristique du film de fiction classique afin de contempler la cartographie de l'œuvre chorale qui s'étend devant lui. Cette superposition de niveaux contribue à rendre ces œuvres complexes : « The viewer might find him- or herself necessarily less concerned with the film's linear narrative than with its meta-construction and intertextual linking. Interactions with digital media have made viewers familiar with a disordered, hybrid, and unhierarchical navigation of information and with the breakdown of the fourth wall and intertextuality » (Daly 2010, p. 92). Nous avons déjà discuté au chapitre 2 des deux niveaux identifiés par Renée Bourassa dans les fictions hypertextuelles. L'un d'eux, qui prend tout son sens ici, concerne la méta-construction des liens, l'architecture du réseau au niveau du dispositif, qui peut être représentée visuellement de multiples façons. L'analogie avec la cartographie est ici toute indiquée. Pour Daly, les films complexes sollicitent davantage le spectateur, notamment par la manière dont ils rendent celui-ci conscient du déploiement d'une méta-structure, qu'elle soit chorale ou non.

Cette méta-structure nous fait songer à un commentaire de Slavoj Žižek à propos de l'hypertexte. S'intéressant au cinéma de Kieslowski, Žižek mentionne que si l'hypertexte « semble être ce nouveau médium dans lequel l'expérience que nous faisons aujourd'hui de la vie trouve son corrélatif objectif "naturel" le plus approprié, l'approche kieselowskienne apparemment "obscurantiste" du rôle du hasard et des histoires parallèles alternatives reste peut-être, elle, une tentative d'exprimer cette expérience dans cet ancien médium, encore favorable au récit linéaire, que constitue le cinéma » (2013, p. 21). Même si tous les films de

Kieslowski ne sont pas de nature chorale²⁶, le commentaire de Žižek amène une réflexion qui rejoint la nôtre. Nous avons surtout convoqué l’hypertexte pour son incarnation idéale de la notion de réseau. Nous avons aussi discuté de l’expérience de l’utilisateur, qui fait face à des problèmes d’errance en l’absence de linéarité dans une fiction hypertextuelle. Si le cinéma de Kieslowski, pour Žižek, constitue une tentative d’exprimer l’expérience hypertextuelle via un médium plus traditionnel, il en va de même du film choral. En effet, celui-ci constitue un compromis avantageux, puisqu’il suggère la navigation hypertextuelle et l’idée de réseau à travers une narration qui, contrairement aux hyperfictions, demeure proprement linéaire.

L’un des problèmes récurrents auquel nous sommes confronté lorsque nous abordons la notion de films complexes demeure l’absence de consensus²⁷. Kristen Daly, Wesley Beal, Steven Johnson et Jan Simons étudient de nombreux cas de figure qui dépassent largement le cadre de cette thèse. Narratologiquement parlant, un phénomène plus large est donc à l’œuvre, ce qui témoigne de la grande diversité d’œuvres qualifiées de complexes au cinéma. C’est ainsi que Jan Simons répertorie sous la même bannière, les « complex narratives », de nombreux cas de figure qui sont ontologiquement différents et qui ne convoquent pas de la même manière la notion de complexité. Il s’agit d’un terme qui s’applique à de nombreux films mais que nous restreignons ici aux œuvres qui déploient le concept de réseau de manière

²⁶ Cela dit, la trilogie *Bleu* (1993), *Blanc* (1994) et *Rouge* (1994), lorsque considérée en entier, constitue une œuvre chorale, car les protagonistes de chaque film se retrouvent tous réunis au même endroit à la fin de *Rouge*. Il s’agit d’un lien ténu, certes, mais de nombreux autres liens thématiques peuvent aussi être tissés entre ces trois œuvres.

²⁷ Kristen Daly regroupe des catégories aussi variées que « Database cinema », avec comme exemple le film *Memento* (2000) de Christopher Nolan, « Novelesque cinema » dont fait partie le film *Tristram Shandy : A Cock and Bull Story* (2005) de Michael Winterbottom et *Adaptation* (2002) de Spike Jonze. Elle mentionne également la catégorie « Multi-bodied characters » en citant des exemples tels *Mulholland Dr.* (2001) de David Lynch, *Palindromes* (2004) de Todd Solondz et *I’m Not There* (2007) de Todd Haynes. Tous ces exemples sont laissés de côté dans notre étude de la complexité cinématographique, pour nous restreindre aux films chorals, dans le cas des œuvres cinématographiques.

chorale²⁸. Ajoutons à cela que les stratégies mises en œuvre dans les films complexes peuvent se retrouver aussi à la télévision, et que celles-ci peuvent également employer une structure chorale. Un type de complexité n'exclue pas l'autre, donc.

Simons mentionne que la plupart des films complexes possèdent une temporalité non-linéaire, comme *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé et *21 grams* (2003) d'Alejandro González Iñárritu. Si le premier cas ne figure pas dans nos objets d'étude, nous nous intéressons au second non pas en vertu de sa temporalité éclatée, mais plutôt pour la manière dont il déploie plusieurs trames narratives au sein d'un même récit filmique. Là réside une forme de complexité particulièrement fascinante, même si la narration demeure linéaire. Nul doute qu'un ensemble de films complexes a contribué à façonner un nouveau type de spectateur. Mais nous demeurons persuadé, après la mise en perspective des différentes manifestations étudiées dans cette thèse, de l'importance cruciale de la forme chorale dans ces changements et dans la propagation d'une pensée cognitive qui conceptualise aisément les réseaux.

4.2. Pourquoi apprécie-t-on ces œuvres complexes ?

La prochaine question que pose Daly concerne la raison pour laquelle les gens se plaisent à regarder des œuvres complexes : « Why do people enjoy these movies? Why do they want to make the effort to think and link rather than just be passively entertained? Viewers seem not to be able to avoid re-creating their world of everyday work in the cinema,

²⁸ Nous laissons donc de côté des catégories telles « modular narratives », et « mind-game films », ces derniers présentant plutôt des narrateurs auxquels on ne peut se fier et des mondes parallèles : « Mind-game films present the spectators with unreliable narrators, mendacious shots, parallel worlds that are not marked off from the film's basic level of reality by superimposition, soft focus, or other conventional means, but neither do they eventually reveal the truth nor a true state of affairs to the spectator » (Simons 2008, p. 115).

much like the viewers Benjamin imagined in describing early cinema mimicking the mechanical work technology of industrial modernity » (2010, p. 97). Une fois de plus, l'idée du spectateur « passif » demeure. Or, il s'agit davantage d'une façon d'établir un contraste avec les anciennes idées reçues au sujet de la réception au cinéma. Non seulement s'opère désormais une distanciation avec les acceptions de jadis, mais les spectateurs, devant certaines œuvres complexes, doivent accomplir un effort supplémentaire.

En étudiant le cas de *Short Cuts* (1993) de Robert Altman, María del Mar Azcona mentionne à nouveau le rôle actif²⁹ des spectateurs devant un film choral. Sans dire que le spectateur d'un film ne déployant qu'une seule trame narrative n'effectue aucun travail cognitif et qu'il est complètement passif, Azcona soutient qu'il y a cependant une distinction à faire avec un film comme celui d'Altman. Le spectateur d'une œuvre plurinarrative serait donc « plus actif ». Or, il est possible que certains spectateurs n'apprécient pas, ou ne cherchent tout simplement pas à comprendre que le tout est plus grand que la somme des parties dans les œuvres chorales. Mais en construisant mentalement le réseau narratif qui se déploie dans le film, le spectateur reçoit une œuvre beaucoup plus riche et complexe que s'il laissait le film suivre son cours. Il s'agit de présenter un échantillon de la société, un substrat commun ou, au contraire, d'en explorer l'infinie diversité. En comptant sur ces compétences généralement acquises chez les spectateurs – notamment grâce à l'utilisation d'Internet et à la complexification des séries télévisées –, les réalisateurs se permettent de nombreuses pirouettes narratives qui procurent un certain plaisir. C'est donc cette activité combinatoire que bon nombre de réalisateurs ont su mettre à profit.

²⁹ David Balcom employait même le terme « participatory text » en référence à *Short Cuts*.

La notion de réseau ainsi que celle d'activité combinatoire chez le spectateur vont de pair, comme le met merveilleusement en relief Margrit Tröhler : « la perception éclatée et morcelée de l'univers polyfocalisé (dans un sens large) est reliée, dans ces films extrêmement anthropocentriques, par un réseau de relations sociales, diégétiques ou imaginaires, établi entre les personnages, un réseau d'informations qui fait appel à l'activité de combinaison des spectateurs » (Tröhler 2002, p. 24). En effet, la dynamique du réseau, telle que manifestée dans une œuvre à protagonistes multiples, incite naturellement le spectateur à établir des parallèles entre les trames narratives entrecroisées, ce qui sollicite davantage la mémoire de travail.

5. La réelle influence d'Internet

Même si nous ne souhaitons pas que ce chapitre – et, corolairement, cette thèse – repose sur une étude empirique des changements cognitifs provoqués ou non par la technologie, il nous paraît toutefois nécessaire de citer quelques ouvrages s'y attardant afin d'appuyer nos théories. Ces ouvrages pourront servir à mieux définir ce nouveau type de spectateur, en explorant certaines de ses caractéristiques. Nous avons d'ailleurs pu déduire certaines d'entre elles, ou à tout le moins en inférer quelques-unes, à la lumière des chapitres précédents. Très peu d'auteurs, à part Roger Odin, ne mentionnent l'apparition d'un nouveau spectateur. Or, à travers leurs études sur l'hypertexte, la télévision, le cinéma ou la société en réseaux, chacun témoigne d'un changement qui se manifeste notamment par de nouvelles habitudes ou encore de nouvelles habiletés chez le spectateur. C'est leur mise en commun qui distingue notre approche, en combinant changements technologiques, sociaux, culturels et

artistiques autour de la notion de réseau. Si nous avons abondamment discuté de la structure d'Internet et de l'hypertexte au chapitre 2, il s'agit ici d'aborder directement les possibles conséquences de son utilisation sur les capacités cognitives de ses utilisateurs.

En ce sens, les propos de Pierre Le Quéau sur la possible « crise de l'attention » induite par les technologies numériques, résonnent harmonieusement lorsqu'appliqués à nos propres constats : « on peut formuler l'hypothèse que nous traverserions un de ces moments de transformation des mondes sociaux qui se caractérisent par le télescopage de différents modèles de référence pour nos manières de penser et d'agir » (Le Quéau 2014, p. 207). Cette crise de l'attention nous semble particulièrement probante afin d'étayer quelque peu le versant social de cette thèse. Yves Citton s'appuie en partie sur les recherches de Michael Goldhaber, publiées en 1997, qui affirmaient l'existence d'*un nouveau type d'économie* induit par les propriétés du cyberspace. Il y soutenait que, « comme toute autre forme d'économie, celle-ci est basée sur ce qui est à la fois le plus désirable mais surtout le plus rare, et c'est maintenant l'attention venant d'autres personnes qui satisfait cette double caractéristique » (Citton 2013, p. 72). L'une des denrées les plus rares et décisives de nos jours réside dans l'attention que nous attribuons à tel ou à tel produit, étant donné l'extrême compétition du marché et la diversité des œuvres produites. Dans un monde où cette nouvelle réalité peut avoir d'importantes conséquences au niveau cognitif comme nous le verrons, « la question n'est donc pas de déterminer si l'économie de l'attention est en passe (ou non) de « remplacer » les conceptions traditionnelles de l'économie – mais de comprendre comment elle pourra contribuer à en *reconfigurer* certaines logiques » (Citton 2014, p. 9). Nous soutenons que cette quête constante de l'attention a également une incidence sur le développement des œuvres chorales cinématographiques et télévisuelles, qui déploient des mécanismes narratifs et

structurels de plus en plus audacieux depuis la fin des années 1980 afin de capter l'attention des spectateurs. Est-ce le développement capitaliste qui a modifié notre capacité d'attention, divisée de toutes parts, justifiant le développement d'œuvres chorales plus complexes et déployant des mécanismes de rétention séduisants, voire un « zapping » à l'intérieur même de leur structure ? En soulevant cette question, nous tenons surtout à souligner le lien indissociable des productions culturelles à un certain contexte sociotechnique, un incubateur identifié comme étant la société en réseaux et ses possibles implications futures dont nous discuterons à présent.

Dans l'ouvrage *Comment l'internet nous transforme : la socialisation dans l'univers numérique* (2012), Ferri Briquet expose, à travers diverses études de cas, le rôle qu'internet et les médias sociaux jouent dans notre quotidien et comment ils modifient notre manière d'agir, mais surtout notre manière de penser. Un sujet ressassé maintes fois, si bien qu'il devient difficile de l'aborder sans ouvrir un débat sur le rôle nocif ou positif des technologies de communication. Là n'est pas le sujet de nos préoccupations. En convoquant l'ouvrage de Ferri Briquet, nous nous intéressons davantage au passage touchant aux sciences cognitives et à la psychologie.

D'abord, comme le rappelle Renée Bourassa, « les courants tumultueux des données numériques qui nous traversent quotidiennement nous entraînent vers une situation fréquente de surcharge cognitive » (2015). Selon Briquet, les schémas cognitifs des humains se modifient progressivement par un usage fréquent d'Internet. S'intéressant d'abord aux aspects positifs, l'auteur note que l'accès « à l'information par le biais d'un navigateur entraîne l'usage fréquent de l'hypertexte et favorise le développement de modes de pensée par

associations d'idées » (2012, p. 17). Ce mode de pensée rappelle le fonctionnement du réseau, où l'information peut être accessible beaucoup plus rapidement qu'en parcourant un système hiérarchique. L'usage prolongé d'une technologie reposant sur l'hypertexte favoriserait donc ce mode de pensée qui peut se révéler fort utile pour comprendre et apprécier, par la suite, des œuvres qui exploitent ce principe. En conséquence, les personnes issues de cette ère du numérique³⁰ « qui sont nées avec Internet, pourront développer une représentation de la société fondée sur l'existence d'un ordre sans pouvoir, qui permet d'accéder instantanément à un ensemble d'outils simples et interactifs, sans qu'il faille en appréhender la complexité » (Briquet 2012, p. 70). Facilité d'accès, mode de pensée par association et démantèlement de la hiérarchie sont un corolaire de l'usage prolongé de ces outils intuitifs.

Selon Katherine Hayles, qui s'intéresse à l'aspect davantage concret de ces changements, nous serions entrés dans une phase où un nouveau mode de lecture modifie les capacités mentales : « Current evidence suggests that we are now in a new phase of the dance between epigenic changes in brain function and the evolution of new reading and writing modalities on the web » (2012, p. 66). En apportant quelques nuances en ce qui concerne la lecture hypertextuelle et ses implications, Hayles commente ces nouvelles habitudes, qui ne sont pas sans répercussions sur les lecteurs :

Hyper reading, which includes skimming, scanning, fragmenting, and juxtaposing texts, is a strategic response to an information-intensive environment, aiming to conserve attention by quickly identifying relevant

³⁰ L'auteur fait ici référence à la génération Y, où les enfants sont nés entre 1980 et 1999 : « Les Américains les appellent « digital natives » ou encore « Net génération ». Enfants, ils ont grandi à côté d'un ordinateur personnel et ont été très jeunes confrontés à l'internet. [...] Cette génération, qui a grandi devant la télévision, a vécu l'internationalisation de la culture et l'arrivée en masse des séries d'animation japonaises » (Briquet 2012, p. 31).

information, so that only relatively few portions of a given text are actually read. Hyper reading correlates, I suggest, with hyper attention, a cognitive mode that has low threshold for boredom, alternates flexibly between different information streams, and prefers a high level of stimulation. Close reading, by contrast, correlates with deep attention, the cognitive mode traditionally associated with the humanities that prefers a single information stream, focuses on a single cultural object for a relatively long time, and has a high tolerance for boredom (2012, p. 12).

Notre environnement est dense en informations. Conséquemment, la fragmentation, la juxtaposition et la lecture superficielle font désormais partie d'une nouvelle réalité avec laquelle les médias et les lecteurs doivent composer. Renée Bourassa en vient même à se demander si « l'environnement sociotechnique actuel excède nos capacités biologiques, comme celles de l'attention, en les soumettant sans cesse à l'épreuve de la surcharge cognitive et aux conditions instables de l'information proliférante » (2015). De son côté, le mode cognitif dont parle Hayles, que nous pourrions rapprocher de l'*homo numericus* chez Isabelle Compiègne, est propulsé par un seuil de tolérance bas pour l'ennui et un désir de stimulation provenant de multiples sources d'informations variées : « Joignable à chaque instant, gérant des situations tout en restant chez soi, l'*homo numericus* est de plus en plus affranchi des contraintes temporelles et spatiales et inscrit dans de nouvelles temporalités. [...] La fragmentation, la capacité de passer très rapidement d'une situation à une autre, de jongler entre les occupations sont d'autres dimensions distinctives de sa personnalité et de ses conduites » (Compiègne 2011, p. 60). Déjà, ce pronostic peut laisser entrevoir un des aspects apparemment positifs de cette pensée en réseaux, de cette recherche constante d'une stimulation maximale. Hayles oppose par ailleurs deux modes de lecture, « close reading » et « hyper reading », ce dernier nous apparaissant s'appliquer naturellement aux œuvres chorales, sans toutefois reléguer le premier aux oubliettes.

Cette idée de contrer l'ennui ne pourrait-elle pas se retrouver dans les œuvres en réseaux, dans ces œuvres chorales donc, qui « zappent » entre les différents fils narratifs et où le spectateur est invité à explorer les multiples branches du réseau plutôt qu'une seule histoire ? Il s'agit d'un mode de pensée plus proche de l'exploration cartographique d'un univers fictionnel, où le plaisir réside principalement dans la découverte des multiples routes et des liens plutôt que dans l'immersion en profondeur dans un seul récit. Ainsi, chez ce type de spectateur, la mémoire de travail serait davantage sollicitée que la mémoire à long terme : « The small distractions involved with hypertext and web reading – clicking on links, navigating page, scrolling down or up, and so on – increase the cognitive load on working memory and thereby reduce the amount of new material it can hold » (Hayles 2012, p. 64). En soi, cela n'est pas problématique, mais certains théoriciens, aux côtés de Hayles, attirent notre attention sur quelques effets qui peuvent, à long terme, s'avérer néfastes. Prophètes de malheur, peut-être, mais leurs inquiétudes demeurent valables.

Sherry Turkle, qui qualifie désormais les humains de cyborgs, souligne d'ailleurs certains de ces effets pervers. *A priori*, de nouvelles capacités cognitives étonnantes sont observables chez les gens ayant grandi avec ces nouvelles technologies : « Subtly, over time, multitasking, once seen as something of a blight, was recast as a virtue. And over time, the conversation about its virtues became extravagant, with young people close to lionized for their ability to do many things at once. Experts went so far as to declare multitasking not just a skill but the crucial skill for successful work and learning in digital culture » (Turkle 2011, p. 162). Cette habileté ou cette propension à exécuter plusieurs tâches à la fois peut, au premier abord, apparaître comme une conséquence prometteuse de l'usage d'Internet. Il en résulterait une meilleure compréhension de la société en réseaux et de son fonctionnement, mais

également des œuvres audiovisuelles complexes développant cette narration en réseaux, qui peuvent alors être mieux décodées.

Il y a aussi l'envers de la médaille : «When psychologists study multitasking, they do not find a story of new efficiencies. Rather, multitaskers don't perform as well on any of the tasks they are attempting » (Turkle 2011, p. 163). Ce qui peut sembler un atout dans certaines circonstances devient une embûche dans d'autres. Il est possiblement encore tôt pour se prononcer sur les changements réels que ces nouveaux modes de lecture provoquent, et nous sommes d'avis qu'il faut éviter les généralisations hâtives. En effet, « quand on songe aux centaines voire aux milliers d'années écoulées avant que les traces sur la pensée des précédentes innovations intellectuelles soient sensibles, se prononcer sur les changements et évaluer leur portée relèvent de l'anticipation » (Compiègne 2011, p. 95). Comme le rappelle Turkle elle-même : « The networked culture is very young » (2011, p. 294). Certes, nous appuyons l'idée qu'un changement s'opère, sans quoi nous ne parlerions pas d'un nouveau type de spectateur, mais gardons-nous de porter un jugement quant aux possibles conséquences positives ou négatives d'une exposition prolongée à Internet. Il s'agit surtout d'observer les mouvances, dans un contexte sociotechnique précis, d'une structure en réseaux qui affecte certainement le spectateur traditionnel.

Ainsi, nous laissons à d'autres le loisir de juger des effets de ces changements. Nous soutenons que ceux-ci sont en branle depuis le tournant des années 1990, mus par un ensemble de facteurs qui, lorsque combinés, produisent un tout cohérent, à l'instar du phénomène de transmédiabilité. À cet effet, Renée Bourassa résume avec concision nos questionnements : « L'identité du sujet digital se construit de façon dynamique à travers les nouvelles

configurations de la mémoire modulées par les technologies numériques. Elle dépend du couplage de la mémoire biologique avec l'environnement sociotechnique et culturel dans lequel le sujet est immergé » (2015). Le contexte de la société en réseaux et ses multiples manifestations culturelles constituent un terreau fertile pour l'émergence d'un nouveau type de spectateur. Celui-ci possède une sensibilité accrue au réseau et de nouvelles compétences acquises dans un contexte d'accélération technologique. Des œuvres complexes peuvent dès lors émerger et le spectateur est mieux armé pour les aborder. Ou sont-ce les capacités cognitives apparemment accrues de ces spectateurs qui ont commandé l'apparition de ces nouvelles œuvres filmiques et télévisuelles ? Ce jeu de l'œuf et de la poule pourrait se dérouler sans fin, mais nos questionnements visent surtout à établir des parallèles probants entre quelques-uns des symptômes qui composent ce contexte sociotechnique. De Saint-Simon à Jenkins, en passant par Castells et Morin, différentes facettes de ce contexte ont été explorées, afin de discuter, par mode d'accumulation et de comparaison, des multiples angles qui caractérisent ce spectateur si particulier qui, à défaut d'être entièrement empirique, constitue une figure théorique emblématique fascinante.

Conclusion

« Le réseau n'a pas de centre, ou plutôt, il possède en permanence plusieurs centres qui sont comme autant de pointes lumineuses perpétuellement mobiles, sautant d'un nœud à l'autre, entraînant autour d'elles une infinie ramification de radicelles, de rhizomes, fines lignes blanches esquissant un instant quelque carte aux détails exquis, puis courant dessiner plus loin d'autres paysages du sens » (Levy 1991, p. 67).

La décision d'étudier un contexte plutôt qu'une figure ou un objet davantage circonscrit peut paraître risquée. Peut-être nous reprochera-t-on d'avoir ratissé un champ trop large avec cette thèse. Nous avons choisi d'explorer des ramifications précises du concept de réseau et la manière dont celui-ci se répercute dans des productions artistiques données. Notre approche demeure donc circonscrite à une structure et à une dynamique précise : celle du réseau. Nous avons voulu démontrer que celle-ci contribue à la complexité de bon nombre d'œuvres depuis les années 1990, mais qu'elle permet également de mieux les saisir. Produit et possible cause de ce contexte, le nouveau type de spectateur y déploie de nouvelles capacités cognitives. Il évolue dans un monde interconnecté où prolifèrent les réseaux, qu'ils soient sociaux, culturels, économiques ou technologiques. Ajoutons qu'étudier ce contexte dans ses moindres détails s'avère plutôt ardu, ce pourquoi un cadre a tout de même dû être établi. Nous nous sommes donc principalement concentré sur des manifestations occidentales depuis les années 1990. Et puisque les changements que nous soulignons se poursuivent, un certain manque de recul complexifie la tâche.

Nous nous sommes intéressé à ce contexte particulier en partie parce que nous en sommes une partie intégrante. Nous y évoluons depuis maintes années et nous en sommes un produit. Enfant de l'ère numérique, nous pouvons témoigner d'une certaine propension au multitâche. Même si le nouveau type de spectateur auquel nous faisons référence possède des aptitudes qui lui permettent de mieux appréhender la complexité et la prolifération d'informations aujourd'hui, certains effets inverses sont également observables. Katherine Hayles a d'ailleurs répertorié certains de ces effets : « hyper reading leads to changes in brain function that make sustained concentration more difficult, leaving us in a constant state of distraction in which no problem can be explored for very long before our need for continuous

stimulation kicks in and we check e-mails, scan blogs, message someone, or check our RSS feeds » (Hayles 2012, p. 62). Cette pensée en réseau qui nous anime, nous la retrouvons dans quantité d'œuvres de nos jours. C'est ainsi que nous avons voulu retracer ses origines en identifiant ses principales manifestations. Symptôme d'un nouveau contexte social, technologique et culturel, ce nouveau type de spectateur est animé d'une effervescence certaine. Évidemment, nous ne souhaitons pas, avec cette thèse, partager nos expériences personnelles. L'idée n'était pas de partir du particulier afin de tirer des conclusions générales. Plutôt, ces observations et intuitions en début de parcours ont servi à aiguillonner à nos recherches.

Si aujourd'hui le réseau structure quantité d'œuvres et qu'il est décodé plus facilement, c'est en vertu d'une lente évolution qui se poursuit de nos jours. Ce faisant, le concept de réseau devient moins abscond et sa dynamique est naturellement intégrée aux capacités cognitives du spectateur. Bien que les concepts de réseau et de polyphonie ne soient pas nouveaux, ils trouvent un écho particulièrement éclairant lorsqu'appliqués aux œuvres chorales. Ainsi, nous soutenons que leur propagation dans les années 1990 n'est pas anodine. Contaminées par la dynamique hypertextuelle qui sous-tend Internet, ces œuvres sollicitent des processus cognitifs qui se font souvent à l'insu du spectateur ou du téléspectateur et qui relèvent même du réflexe.

Au départ de cette thèse, nous avons choisi d'effectuer l'archéologie d'une structure chorale qui dépasse le cadre cinématographique. Réaliser cette historiographie nous aura permis, dans le premier chapitre, de souligner une sensibilité à la forme chorale en littérature et en musique polyphonique bien avant l'invention du cinématographe. Ensuite, nous avons

déployé les caractéristiques spécifiques de la forme chorale au cinéma, qui connaît une cristallisation à l'époque du néoréalisme italien. Les années 1990 s'avèrent un terrain fertile pour une nouvelle vague d'œuvres chorales, propulsées entre autres grâce à la popularité de *Pulp Fiction* et de *Short Cuts*. Nous avons veillé à montrer comment ces œuvres se démarquent de celles du néoréalisme grâce à un glissement du héros singulier qui représente le peuple à des héros multiples. Nous avons également abordé les distinctions que possède le film choral par rapport à certains genres limitrophes. Même s'ils font partie de la grande famille des films à protagonistes multiples, ces proches cousins ne possèdent toutefois pas cette tension nécessaire entre le tout et les parties, entre l'hétérogène et l'homogène qui caractérise le film choral. Admettons cependant que les films de groupe et les films à sketches, aux côtés d'autres œuvres cinématographiques – les *mind-bender films* de Steven Johnson entre autres – témoignent d'un intérêt envers des formes cinématographiques récentes plus complexes.

Dès que l'on propose une catégorisation, de nombreux cas de figure s'avèrent problématiques et résistent à une classification. Nous avons repris le terme film choral étant donné sa popularité dans les discours critiques et populaires, mais il demeure que ce terme peut être contesté. Aurions-nous dû laisser cette appellation aux films néoréalistes empruntant la voie du *coralità* afin d'en proposer une nouvelle ? Il nous semble que cela aurait été contre-productif, dans la mesure où chaque chercheur ou critique propose constamment de nouveaux termes, qui brouillent encore plus les pistes. Cela dit, les *network films*, qui réemploient la dynamique narrative des réseaux (Bordwell), pourraient être traduits par l'expression plutôt ambiguë « films en réseaux », inexistante dans le lexique critique. Et le champ de recherche couvert par Bordwell avec cette notion s'avère plus vaste que le nôtre. Aux côtés du film

mosaïque (Thröler), ces appellations ne se comparent pas à la popularité de « film choral ». La métaphore musicale qui sous-tend le film choral demeure toutefois claire, même si elle ne trouve pas de traduction directe et répandue en anglais. On parle bien d'*ensemble film*, mais cette catégorie très large s'apparente davantage au film de groupe.

Afin d'aborder directement la notion de réseau qui anime les œuvres chorales, le chapitre 2 explorait la dynamique hypertextuelle telle qu'elle se retrouve sur Internet. Au début des années 1990, des chercheurs et des auteurs, tentant de réconcilier la narrativité avec les nouvelles possibilités interactives, ont créé les fictions hypertextuelles à l'aide du support informatique. Il s'agit aussi d'une époque qui a connu une effusion de films interactifs, mais dont l'engouement fut éphémère. Un intérêt s'est d'abord manifesté parmi une poignée de chercheurs enthousiastes, mais ces fictions interactives ne sont pas devenues le futur de la littérature et du cinéma. Cela dit, on retrouve de nos jours quantité de webdocumentaires et de web séries qui proposent une part d'interactivité et qui renouent avec la dimension davantage individuelle de l'hyperfiction. Alyssa Quart, voyant dans les œuvres chorales une dynamique proche de celle de l'hyperlien, a d'ailleurs proposé le terme « hyperlink movie » en 2005. Ce sont des œuvres qui conservent une linéarité certaine, étant donné qu'elles s'expriment via un média tout à fait favorable à celle-ci. On ne retrouve donc pas les mêmes problèmes auxquels étaient confrontés les lecteurs d'une hyperfiction, où la liberté offerte s'avère trop grande pour pouvoir apprécier véritablement l'histoire : « c'est du côté du lecteur, confronté à une désorientation hypertextuelle, que les problèmes ont été les plus vifs. La navigation hypertextuelle s'effectue en effet souvent au détriment de la lecture, dont elle rompt le caractère continu et sédimenté » (Bouchardon 2012, p. 15).

Concédonsons que le phénomène dont nous avons discuté dans ce chapitre n'est plus d'actualité, car les fictions hypertextuelles demeurent confinées à une poignée de chercheurs dans les années 1990. Nous avons surtout cherché à démontrer comment la dynamique qui les propulse se trouve subsumée dans les œuvres chorales au cinéma et à la télévision, ce qui pourrait expliquer leur popularité à partir de cette époque. Leur étude nous aura permis de bien saisir les particularités et les composantes du réseau, qui peuvent se détacher d'un support proprement interactif et informatique. Nous avons démontré que les œuvres chorales possèdent une similarité avec la structure hypertextuelle et la dynamique des renvois. En étudiant certains cas limitrophes tel *Time Code*, nous avons illustré que cette structure en réseaux répond aux désirs de complexité du nouveau type de spectateur sans toutefois rompre avec l'immersion. Cette réconciliation est possible grâce à l'utilisation d'un véhicule encore propice au récit linéaire et en diminuant la part d'interactivité et d'ergodicité, dès lors davantage réservée aux jeux vidéo.

La complexification dont nous discutons ne s'observe pas seulement au cinéma et dans la structure hypertextuelle d'Internet ; elle s'opère aussi dans le domaine télévisuel comme nous l'avons vu. L'auteur Steven Johnson mentionnait que le spectateur d'aujourd'hui peut éprouver un ennui profond devant une série télé comme *Dallas*, car il n'est pas autant stimulé que devant *24* (Fox, 2001-2014) : « one of the most complex social networks on popular television in the seventies looks practically infantile next to the social networks of today's hit drama. The modern viewer who watches *Dallas* on DVD will be bored by the content [...] because the show contains far less *information* in each scene. With *Dallas*, you don't have to think to make sense of what's going on, and not having to think is boring » (Johnson 2005, p. 115). Même si Johnson souligne le rôle des trames narratives multiples, la

complexité télévisuelle réside selon lui davantage dans les non-dits, dans les informations nombreuses que les téléspectateurs doivent désormais décoder pour comprendre une série donnée. Le chapitre 3 de notre thèse visait donc à explorer le déploiement d'une complexité nouvelle dans de nombreuses séries télévisuelles à partir du tournant des années 1990. Même s'il est quelque peu réducteur d'avancer que le spectateur d'aujourd'hui s'ennuie devant un soap opera comme *Dallas*, nous y voyons tout de même un lien avec le discours autour des utilisateurs d'Internet. Après tout, bon nombre d'entre eux ont désormais une tolérance basse pour l'ennui comme nous l'avons vu au chapitre 4.

Partant de ce postulat, les séries télévisées d'aujourd'hui connaîtront-elles le même sort que *Dallas* dans quelques années ? Deviendront-elles « trop simples » pour le spectateur de la prochaine génération ? Évitions les spéculations fuligineuses, mais les évolutions technologiques nous amèneront probablement à repenser le modèle sériel actuel. La tendance à la dissolution d'une grille horaire amène une liberté nouvelle dont les conséquences sont à peine envisagées¹. La popularité des pratiques transmédias, quant à elle, propulse la multiplication de contenus sur des plateformes diverses en encourageant une attention divisée et une propension au multitâche. Ces pratiques tirent profit des capacités cognitives et des habitudes de consommation que possède le nouveau type de spectateur. Et même si les récits classiques hiérarchiques, avec les bons d'un côté et les méchants de l'autre, ne sont pas prêts de disparaître, ils côtoient de plus en plus d'œuvres complexes qui répondent à ce nouvel horizon d'attente.

¹ Précisons que dans une perspective de convergence de la culture (Jenkins), les anciens médias ne sont pas nécessairement remplacés par des nouveaux, mais façonnent une nouvelle réalité sociale dont les effets sont encore imprévisibles (Connelly 2012, p. 16).

Chapeautant cette thèse, le chapitre 4 proposait d'expliquer en quoi consistent les grandes lignes de la société en réseau, dont les idées, mais surtout la dynamique, régissent certaines oeuvres chorales. Propulsée par les technologies de l'information, qui provoquent un décloisonnement et un effritement des frontières, cette société dans laquelle nous évoluons affecte et reflète nos habitudes. La complexité qui accompagne la notion de réseau et qui gouverne ce type de société serait ainsi mieux assimilée. Le nouveau type de spectateur qui en résulte – le « viewer » selon Kristen Daly – est certes plus actif et possède une propension au multitâche, mais sa distraction augmente. Celui-ci est davantage en mesure d'apprécier les oeuvres chorales qui déploient de multiples trames narratives et qui illustrent une certaine cartographie. Nous avons également discuté des effets observables qu'une utilisation prolongée d'Internet peut avoir sur le nouveau type de spectateur. En présentant les deux côtés de la médaille, nous avons pu voir comment ces études sur les capacités cognitives de la génération numérique peuvent être récupérées pour appuyer nos hypothèses.

En terminant, nous souhaitons mentionner que les ramifications que nous avons abordées dans cette thèse – internet, cinéma, télévision et société en réseaux – ne sont pas les seules avenues qui sont à considérer quant aux changements que nous proposons. Un travail reste à effectuer, ouvrant la voie à une étude approfondie des jeux vidéo² et de l'influence des réseaux sociaux. Il serait aussi captivant de discuter davantage des nouvelles possibilités interactives offertes au spectateur de nos jours, qu'elles empruntent la voie chorale ou non. Bien que nous ayons proposé quelques pistes de réflexion, étudier ce retour de l'interactivité

² Bernard Perron nous signalait d'ailleurs l'existence d'un jeu vidéo choral : *Siren* (Sony Playstation, 2003) qui met en scène un réseau de personnages interconnectés que le joueur peut incarner. Or, au-delà des incarnations chorales dans le domaine vidéoludique, il nous semble qu'étudier la complexification de ce média et qu'effectuer des rapprochements avec la manière dont le joueur est sollicité pourrait éclairer notre objet d'étude.

sur de nouvelles plateformes – du côté de la fiction ou du documentaire comme l’a notamment fait Étienne-Armand Amato – pourrait répondre autrement à certains questionnements que nous avons posés. Une étude de l’évolution de ces médias, de leur complexification et de leur incidence sur les processus cognitifs pourrait s’avérer fort révélatrice et compléter le propos de cette thèse. Rappelons que la complexification qui nous intéresse ne se retrouve pas nécessairement dans les histoires – qui seraient plus alambiquées – mais dans leur agencement. Si nous ne nions certes pas la première, la seconde forme de complexité s’avère davantage pertinente en regard de notre objet d’étude.

Au final, cette thèse aura tâché d’apporter un éclairage nouveau sur un contexte récent. Afin de saisir un substrat commun qui s’exprime dans de nombreuses œuvres, nous avons postulé l’existence d’un nouveau type de spectateur. Au-delà de nos hypothèses et constats, cette thèse était aussi un prétexte pour réunir des théoriciens brillants dont l’apport demeure prégnant. Confronter et faire dialoguer leurs théories et analyses inspirantes, en décloisonnant les domaines d’études et les médias, nous a permis de dégager notre propre vision. Ainsi, le nouveau type de spectateur que nous postulons est mieux outillé pour comprendre et apprécier les œuvres chorales. Il peut aborder la complexité d’aujourd’hui avec une aisance qui n’était pas la même à l’aube des années 1980.

Mais permettons-nous un pronostic : ce qui est complexe aujourd’hui deviendra fort possiblement simple demain. Si la courbe évolutive de la complexité continue, le public s’y ajustera ou commandera des changements dans les œuvres qu’il consomme. Ainsi, plutôt que de parler d’un nouveau type de spectateur, nous aurions pu mentionner de nouvelles compétences. En fait, l’un ne va pas sans l’autre comme nous avons veillé à le démontrer en

apportant les nuances qui conviennent. Mais avouons que l'appellation « nouveau type de spectateur » demeure séduisante, accrocheuse et surtout claire. Cette thèse, en somme, retrace un phénomène éphémère, un contexte en constant changement qui a connu une accélération sans précédent avec le développement des technologies en réseaux.

Ce contexte trouvera sa fin lorsque quelqu'un d'autre, un jour, postulera l'existence d'un (autre) nouveau type de spectateur.

Bibliographie

- Aarseth, Espen, Chris Crawford, and Stuart Moulthrop. 2004. « Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation ». Dans Noah Wardrip-Fruin et Pat Harrigan (dir.), *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, p. 45-55. Cambridge : MIT Press.
- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Abdelmalek, Ali Aït. 2010. *Edgar Morin, sociologue de la complexité*. Rennes : Éditions apogée.
- Albert, Reka, Hawoong Jeong, and Albert-Laszlo Barabasi. 1999. « Internet: Diameter of the World-Wide Web ». *Nature*, vol. 401, n° 6749, p. 130-131.
- Alexander, Bryan. 2011. *The New Digital Storytelling Creating Narratives With New Media*. Santa Barbara : Praeger.
- Alexander, Lou et Alison Cousins. 2004. *Teaching TV Soaps*. Londres : BFI Education.
- Allen, Robert Clyde. 1995. *To Be Continued : Soap Operas Around the World*. London: Routledge.
- Allen, Robert Clyde. 2005. *Channels of Discourse, Reassembled Television and Contemporary Criticism*. New York ; London : Routledge.
- Altman, Rick. 1991. « 24-Track Narrative? Robert Altman's Nashville ». *Cinemas : Revue d'études Cinématographiques*. Vol 1, n° 3, p. 102-125.
- Amato, Étienne-Armand. 2016. « Le webdocumentaire et ses ressorts fonctionnels, au croisement du film documentaire et de la narration hypermédia ». Dans Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou (dir.). *Le levain des médias : Forme, format, média*, p. 203-212. Paris : L'Harmattan.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London ; New York : Methuen.
- Astic, Guy. 2008. *Twin Peaks : les laboratoires de David Lynch*. Paris : Rouge profond.

- Aubert, Jean-Paul. 2004. « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur ». En ligne. *Cahiers de narratologie*, vol. 11. <https://journals.openedition.org/narratologie/3>
- Azcona, María del Mar. 2015. « The End of the Hollywood Hero. *Dr T & the Women* and Altman's Multi-Protagonist Narratives ». Dans Adrian Danks (dir.), *A Companion to Robert Altman*, p. 448-464. Malden, MA : John Wiley & Sons.
- Azcona, María del Mar. 2005. « Making Sense of a Multi-Protagonist Film: Audience Response Research and Robert Altmans *Short Cuts* (1993) ». *Miscelánea: a journal of english and american studies*, n° 32, p. 11-22.
- Azcona, María del Mar. 2010a. « A Genre Is Born : The Multi-Protagonist Film In Action ». Dans Maria del Mar Azcona et Celestino Deleyto (dir.), *Generic attractions : New essays on film genre criticism*, p. 92-103. Paris : M. H. Éditeur.
- Azcona, María del Mar. 2010b. *The Multi-protagonist Film*. New York : Wiley-Blackwell.
- Badiou, Alain. 2006. *Logiques des mondes, Ordre philosophique*. Paris : Seuil.
- Bakis, Henry. 1993. *Les réseaux et leurs enjeux sociaux*. Paris : Presses universitaires de France.
- Balcom, David. 1996. « Short Cuts, Narrative Film and Hypertext ». En ligne. http://www.mindspring.com/~dbalcom/short_cuts.html
- Barábasi, Albert-László, and Phillip Bonacich. 2004. « Linked: The New Science of Networks ». *Social Networks*, vol. 26, n° 3, p. 285-288.
- Barney, Darin David. 2004. *The Network Society*. Cambridge : Polity.
- Baron, Anne-Marie. 2015. « Ce que le cinéma contemporain doit à Balzac ». *L'année Balzacienne*, n° 16, p. 383-392. Paris : Presses Universitaires de France.
- Barrette, Pierre. 2008. « Les séries au croisement de la télévision et du cinéma ». *24 images*, n° 138, p. 7-9.
- Barthes, Roland, and Richard Howard. 2006. « The Reality Effect ». Dans Dorothy J. Hale (dir.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900-2000*, p. 229-234. Malden : Blackwell.
- Bazin, André. 2011. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Éditions du cerf.

- Beal, Wesley et Stacy Lavin. 2011. « Theorizing Connectivity: Modernism and the Network Narrative ». En ligne. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 5, n° 2. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/2/000097/000097.html>
- Beal, Wesley. 2009. « Theorising Connectivity : The Form and Ideology of the Network Narrative ». Dans Jonathan Glynn, Fiona Hackney et Viv Minton (dir.), *Networks of Design*, p. 405-409. Boca Raton : Universal Publishers.
- Beal, Wesley. 2011. « Network Narration in John Dos Passos's U.S.A. Trilogy ». En ligne. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 5, n° 2. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/2/000094/000094.html>
- Bégin, Richard. 2003. « Carnages de Delphine Gleize ». *Ciné-Bulles*, vol. 21, n° 3, p. 58.
- Bellour, Raymond. 2009. *Les hommes, le dimanche, de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*. Crisnée France : Yellow Now.
- Ben Israël, Samuel. 2010. « Inter-Action Movies : Multi-Protagonist Films and Relationism ». Dans Marina Grishakova et Marie-Laure Ryan (dir.), *Intermediality and Storytelling*, p. 122-146. Berlin : Walter de Gruyter.
- Ben Shaul, Nitzan. 2008. *Hyper-Narrative and Interactive Cinema : Problems and Solutions*. Amsterdam; New York : Editions Rodopi B.V.
- Ben Shaul, Nitzan. 2012. *Cinema of Choice : Optional Thinking and Narrative Movies*. New York : Berghahn Books.
- Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilletons TV : pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: Éditions du CÉFAL.
- Benkler, Yochai. 2006. *The Wealth of Networks : How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven : Yale University Press.
- Berkowitz, S. D., et Barry Wellman. 2003. *Social Structures : A Network Approach*. Toronto : Canadian Scholars' Press.
- Beveridge, Andrew et Jie Shan. 2016. « Network of Thrones ». *Math Horizons Magazine*, vol. 23, n° 4, p. 18-22.
- Bolter, J. David, and Richard Grusin. 1999. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Booker, M. Keith. 2007. *Postmodern Hollywood : What's New In Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Westport : Praeger.

- Bordwell, David. 2002. « Film Futures ». *SubStance*, vol. 31, n° 1, p. 88-104.
- Bordwell, David. 2006. *The way Hollywood tells it : story and style in modern movies*. Berkeley : University of California Press.
- Bordwell, David. 2008. *Poetics of cinema*. New York : Routledge.
- Bouchardon, Serge. 2012. « Du récit hypertextuel au récit interactif ». *Revue de la BNF*, vol. 3, n° 42, p. 13-20.
- Bourassa, Renée. 2010. *Les fictions hypermédiatives : Mondes fictionnels et espaces ludiques*. Montréal : Le Quartanier.
- Bourassa, Renée. 2015. « Enjeux de la mémoire : Entre hypermnésie et oubli ». En ligne. Dans Claire Larsonneur, Arnaud Regnauld, Pierre Cassou-Noguès et Sara Touiza (dir.), *Le sujet digital : L'hypermnésie*. Paris : Presse du Réel. http://www.academia.edu/4719668/Enjeux_de_la_m%C3%A9moire_Entre_hypermn%C3%A9sie_et_oubli
- Bourdaa, Mélanie. 2014. « Entretien Henry Jenkins sur le transmedia storytelling ». En ligne. *Narration augmentée*. <https://fandoms.hypotheses.org/16>
- Boutet, Marjolaine. 2011. « Histoire des séries télévisées ». Dans Sarah Sépulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, p. 11-43. Bruxelles : De Boeck.
- Briquet, Ferri. 2012. *Comment l'internet nous transforme : la socialisation dans l'univers numérique*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- Brooks, Xan. 2001. « Happiness ». *American Independent Cinema : A Sight and Sound Reader*, p. 145-147. Londres : BFI Publishing.
- Butterborth, Alex et John Wyver. 2002. « Interactive or Inhabited TV ». Dans Martin Rieser et Andrea Zapp (dir.), *New Screen Media, Cinema/Art/Narrative*, p. 90-104. London : BFI.
- Buxton, David. 1995. *Télévisions : la vérité à construire*. Paris : L'Harmattan.
- Buxton, David. 2010. *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan.
- Caldwell, John T. 2005. « Welcome to the Viral Future of Cinema (Television) ». *Cinema Journal*, vol. 45, n° 1, p. 90-97.
- Callon, Michel et Ferrary Michel. 2006. « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau ». *Sociologies pratiques*, vol. 13, n° 2, p. 37-44.

- Camy, Gérard. 1999. « Short Cuts, l'Amérique en raccourci de Robert Altman ». Dans Philippe Romanski (dir.), *Lectures d'une œuvre : Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman*, p. 23-34. Paris : Éditions du temps.
- Carrazé, Alain. 2007. *Les séries télé : l'histoire, les succès, les coulisses*. Paris : Hachette Pratique.
- Castells, Manuel. 2001. *La société en réseaux : l'ère de l'information*. Paris : Fayard.
- Castells, Manuel. 2010. *The Rise of the Network Society*. 2nd edition. Oxford : Wiley-Blackwell.
- Chabrol, Jean-Louis et Pascal Perin. 1991. « Le zapping ». *Réseaux*. Paris : CENT
- Charney, Noah. 2014. « Cracking the Sitcom Code ». En ligne. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/12/cracking-the-sitcom-code/384068/>
- Ciccoricco, David. 2007. *Reading Network Fiction*. Tuscaloosa : University of Alabama Press.
- Citton, Yves. 2014. *L'économie de l'attention*. Paris : La Découverte.
- Citton, Yves. 2013. « L'économie de l'attention ». *Revue des livres*, n° 11, p. 72-79.
- Clément, Anne-Marie. 2004. « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité ». Dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec v. 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, p. 107-135. Québec : Presses de l'Université Laval
- Clément, Jean. 1994. « Fiction interactive et modernité ». En ligne. *Littérature*, n° 96, p. 19-36. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1994_num_96_4_2350
- Clément, Jean. 2007. « L'hypertexte, une technologie intellectuelle à l'ère de la complexité ». En Ligne. Dans Claire Brossaud et Bernard Reber (dir.), *Humanités numériques 1., Nouvelles technologies cognitives et épistémologie*. Paris : Lavoisier. <http://www.hypertexte.org>.
- Compiègne, Isabelle. 2007. *Internet : histoire, enjeux et perspectives critiques*. Paris : Ellipses.
- Compiègne, Isabelle. 2011. *La société numérique en question(s)*. Auxerre : Sciences humaines éditions.
- Compte, Carmen. 2008. « L'influence des soap opera sur les stratégies narratives des séries télévisées ». *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 9, n° 2, p. 3-24.
- Connelly, Thomas. 2012. « Accelerated Culture: Exploring Time and Space in Cinema, Television and New Media in the Digital Age ». Thèse de doctorat. University of

Claremont.

- Corner, John. 1999. *Critical Ideas in Television Studies*. New York : Oxford University Press.
- Corner, John. 2011. *Theorising Media : Power, Form and Subjectivity*. New York : Manchester University Press.
- Creeber, Glen. 2013. *Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet*. Londres : BFI.
- Creton, Laurent. 2007. « L'Audience des films de cinéma à la télévision : Évolutions, tendances et implications ». Dans Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier (dir.), *La Fiction éclatée : Petits et Grands Ecrans français et francophones. Volume 2: De l'esthétique à l'économie*, p. 295-307. Paris : L'Harmattan.
- Crossley, Nick. 2005. « Small World: Uncovering Nature's Hidden Networks ». *The Sociological Review*, vol. 53, n° 2, p. 351-359.
- Dällenbach, Lucien. 2001. *Mosaïques : un objet esthétique à rebondissements*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dall'Armellina, Luc. 2009. « Hypertexte & Hypermodernité ». Dans Imad Saleh, Sylvie Leleu-Merviel, Yves Jeanneret, Luc Massou et Nasreddine Bouhai (dir.), *Rétrospective et perspective : 1989-2009 - Actes de H2PTM'09, 30 Septembre, 1 et 2 Octobre 2009, université Paris 8*. Paris : Editions Hermès Sciences – Lavoisier.
- Daly, Kristen. 2010. « Cinema 3.0: The Interactive-Image ». *Cinema Journal*, vol. 50, n° 1, p. 81-98.
- De Maeyer, Juliette. 2013. « Towards a Hyperlinked Society: A Critical Review of Link Studies ». *New Media & Society*, n° 5, p. 737-751.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie, t. 2, Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dena, Christy. 2009. « Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments ». Thèse de doctorat en *Digital Cultures*. Université de Sidney.
- Di Crosta, Maria. 2013. « Stratégies narratives transmédias Des pratiques scénaristiques transversales ? ». *Terminal. Technologie de l'information, culture & société*, n° 112, p. 103-114.
- Diffrient, David Scott. 2005. « Episodes and Infinites : Critical Approaches to Anthology, Omnibus, Portmanteau, and Sketch Films ». Thèse de doctorat en *Liberal Arts*. University of California.

- Dillman, Joanne Clarke. 2005. « Twelve Characters in Search of a Televisual Text : Magnolia Masquerading as Soap Opera ». *Journal of Popular Film and Television*, vol. 33, n° 3, p. 142-150.
- Dimitriadis, Yorgos. 2010. « Aristote et les concepts psychanalytiques de « l'effet après coup » et de la répétition ». *Recherches en psychanalyse*, n° 9, p. 32-45.
- Dovey, John. 2002. « Notes Toward a Hypertextual Theory of Narrative ». Dans Martin Rieser et Andrea Zapp (dir.), *New Screen Media, Cinema/Art/Narrative*, p. 135-145. Londres : BFI.
- Duccini, Hélène. 2011. *La télévision et ses mises en scène*. Paris : Armand Colin.
- Duchiron, Suzanne. 2008. « La pluri-narration dans l'œuvre de Resnais : Jeux temporels et polyphonie ». En ligne. *Stardust Memories*. <http://www.stardustmemories.com/Resnaisplurinarration.html>
- Ebert, Roger. 1994. « Dim Future for Interactive Film ». En ligne. <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/dim-future-for-interactive-film>
- Ebert, Roger. 2005. « Syriana ». En ligne. <https://www.rogerebert.com/reviews/syriana-2005>
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.
- Ellis, John. 1982. *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Londres ; Boston : Routledge & Kegan Paul.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2007. *Globalization : The Key Concepts*. Oxford ; New York : Berg.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2010. *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2002. « Les non-publics de la télévision ». *Réseaux*, vol. 2, n° 112-113, p. 316-344.
- Esslin, Martin. 1982. *The Age of Television*. San Francisco : Freeman.
- Ethis, Emmanuel, and François de Singly. 2005. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin.
- Ethis, Emmanuel. 2006. *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris : Harmattan.

- Everett, Wendy. 2005. « Fractal Films and the Architecture of Complexity ». *Studies in European Cinema*, vol. 2, n° 3, p. 159-171.
- Farber, Stephen. 2005. « A Half-Dozen Ways to Watch the Same Movie ». *The New York Times*, 13 Novembre. <http://www.nytimes.com/2005/11/13/movies>.
- Fiske, John. 2011. *Television Culture*. London ; New York : Routledge.
- Fortin, Robin. 2000. *Comprendre la complexité. Introduction à la méthode d'Edgar Morin*. Paris : L'Harmattan.
- Fulton, Helen, Rosemary Huisman, Julian Murphet et Anne Dunn. 2005. *Narrative and Media*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Gaggi, Silvio. 1997. *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Ganz-Blaettler, Ursula. 2011. « Récits cumulatifs et arcs narratifs », Dans Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Garcia, Tristan. 2012. *Six Feet Under : nos vies sans destin*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gendleman, Norman. 2012. « Zero-Degree Seriality: Television Narrative in the Post-Network Era ». Dans Melissa Ames (dir.), *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, p. 69-81. Jackson : University Press of Mississippi.
- Genot, Gerard. 1972. « Le destin des récits entrecroisés ». *Critique : Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, n° 28, p. 788-809.
- Giovagnoli, Max. 2011. *Transmedia Storytelling. Imagery, Shapes and Techniques*. Pittsburgh : Max Giovagnoli & ETC Press.
- Goffman, Erving. 1991. *Les cadres de l'expérience*. Paris : Éditions de Minuit.
- Grishakova, Marina, et Marie-Laure Ryan. 2010. *Intermediality and Storytelling*. New York : De Gruyter.
- Hanot, Muriel. 2002. *Télévision : réalité ou réalisme ? : Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Hartley, John, Jean Burgess et Axel Bruns. 2013. *A Companion to New Media Dynamics*. Chichester ; Malden, MA: John Wiley & Sons.

- Hartley, John, Martin Montgomery, Elinor Rennie et Marc Brennan. 2002. *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*. London ; New York : Routledge.
- Hartley, John. 2011. *The Uses of Digital Literacy, Creative Economy and Innovation Culture Series*. New Brunswick, N.J. : Transaction Publishers.
- Hayles, Katherine. 2001. « The Transformation of Narrative and the Materiality of Hypertext ». *Narrative*, vol. 9, n° 1, p. 21-39.
- Hayles, Katherine. 2012. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Ichbiah, Daniel. 2011. *La saga des jeux vidéo*. Triel sur Seine : Pix'n love éditions.
- Jagoda, Patrick. 2010. « Terror Networks and the Aesthetics of Interconnection ». *Social Text* 105, vol. 28, n° 4, p. 65-89.
- Jagoda, Patrick. 2010. « Network Aesthetics : Fictions in the Culture of Interconnection ». Thèse de doctorat en *English Studies*. Duke University.
- Jean, Marie-Josée. 2001. « Le réseau et l'image / The Network and the Image ». *Art & Réseau*, n° 55, p. 14-18.
- Jenkins, Henri. 2003. « Transmedia storytelling ». En ligne. *The Technological Review*. <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/page/1/>
- Jenkins, Henry. 2013. *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Paris : A. Colin ; Bry-sur-Marne : INA éditions.
- Jenkins, Henry, Sam Ford et Joshua Green. 2012. *Spreadable Media : Creating Value and Meaning in a Networked Culture, Postmillennial Pop*. New York : New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2013. « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling ». *Terminal : Technologie de l'information, culture & société*, n° 112, p. 11-28.
- Johnson, Steven. 2005. *Everything Bad Is Good For You*. New York : Riverhead Books.
- Jost, François. 1998. *Le temps d'un regard : du spectateur aux images*. Québec : Nuit blanche ; Paris : Méridiens Klincksieck.

- Jost, François. 2007a. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses-Marketing.
- Jost, François. 2007b. « La Théorie, entre télévision et cinéma ». Dans Jean-Pierre Bertin-Maghit and Geneviève Sellier (dir.), *La Fiction éclatée: Petits et Grands Ecrans français et francophones. Volume 2: De l'esthétique à l'économie*, p. 79-90. Paris : Harmattan.
- Jost, François. 2011. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Paris : CNRS.
- Joyce, Michael. 1995. *Of Two Minds : Hypertext Pedagogy and Poetics, Studies in Literature and Science*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Joyce, Michael. 2000. *Othermindedness : The Emergence of Network Culture, Studies in Literature and Science*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Julia, Jean-Thierry. 2014. « Rhizome, réseau et petit-monde (Gilles, Henri, Paul... et les autres) ». *Sciences de la société*, n° 91, p. 3-11.
- Kerr, Paul. 2010. « Babel's Network Narrative: Packaging a Globalized Art Cinema ». *Transnational Cinemas*, vol. 1, n° 1, p. 37-51.
- Kleinberg, John et Steve Lawrence. 2001. « The Structure of the Web ». *Science*, vol. 294, p. 1849-1850.
- Kleinman, Daniel Lee. 2005. *Science and Technology in Society: From Biotechnology to the Internet*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Labrecque, Maxime. 2010. « Le film choral : étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines oeuvres emblématiques depuis *Short Cuts* (1993) de Robert Altman ». Mémoire de maîtrise en Littérature, arts de la scène et de l'écran. Université Laval.
- Labrecque, Maxime. 2011. « Le film choral : l'art des destins entrecroisés ». *Séquences*, n° 275, p. 31-35.
- Labrecque, Maxime. 2017. *Le film choral : Panorama d'un genre impur*. Montréal : L'instant Même.
- Landow, George. 2006. *Hypertext 3.0 : Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Lardellier, Pascal, Philippe Ricaud et Yanita Andonova. 2007. *Le réseau pensant : pour comprendre la société numérique*. Dijon : Editions universitaires de Dijon.

- Latour, Bruno et François Ewald. 2005. *Un monde pluriel mais commun*. La Tour-d'Aigues, Vaucluse : Éditions de l'aube.
- Latour, Bruno. 2000. « Morale et technique : la fin des moyens ». *Réseaux*, n° 100, p. 39-58.
- Latour, Bruno. 2012. « The Whole is Always Smaller Than Its Parts: A Digital Test of Gabriel Tarde's Monads ». *British Journal of Sociology*, vol. 63, n° 4, p. 591-615.
- Le Quéau, Pierre. 2014. « Chapitre 12. Formes et cadrages de l'attention ». Dans Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention*, p. 205-218. Paris: La Découverte.
- Lelouch, Claude, Claude Baignères et Sylvie Perez. 2008. *Ces années-là : conversations avec Claude Baignères et Sylvie Perez*. Paris : Fayard.
- Letonturier, Éric. 2012. *Les réseaux*. Paris : CNRS éditions.
- Lunenfeld, Peter. 2004. « The Myths of Interactive Cinema ». Dans Marie-Laure Ryan (dir.), *Narrative across Media : The Languages of Storytelling*, p. 377-390. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Lussault, Michel. 2007. *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*. Paris : Seuil.
- Mancini, Clara. 2005. *Cinematic Hypertext : Investigating a New Paradigm*. Amsterdam ; Washington : IOS Press.
- Manovich, Lev. 2000. « Database as a Genre of New Media ». *AI & Society*, vol. 14, n° 2, p. 176-183.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Manovich, Lev. 2003. *Making Art of Databases*. Rotterdam : V2 Pub./NAi Publishers.
- Manovich, Lev. 2010. *Le langage des nouveaux médias*. Dijon : Les presses du réel.
- Margolin, Uri. 2000. « Text Worlds, Fictional Worlds, Narrative Fiction ». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 27, n° 1-2, p. 256-273.
- Marti, Marc et Raphaël Baroni. 2014. « De l'interactivité du récit au récit interactif ». En ligne. *Cahiers de Narratologie*, n° 27. <http://narratologie.revues.org/7077>
- Mathijs, Ernest. 2011. « Referential Acting and the Ensemble Cast ». *Screen*, vol. 52, n° 1, p. 89-96.

- Meusy, Jean-Jacques. 2000. « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 31, p. 153-211.
- Mihoc, Antoaneta. 2011. « Crazy Narrative in Film. Analysing Alejandro Gonzales Inarritu's Film Narrative Technique ». *International Journal of Communication Research*, vol. 1, n° 2, p. 109-117.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press.
- Mittell, Jason. 2006. « Narrative Complexity in Contemporary American Television ». *The Velvet Light Trap*, n° 58, p. 29-40.
- Mittell, Jason. 2010a. « Previously On : Prime Time Serials and the Mechanics of Memory ». Dans Maria Grishakova et Marie-Laure Ryan (dir.), *Intermediality and Storytelling*, p. 78-98. Berlin : Walter de Gruyter.
- Mittell, Jason. 2010b. *Television and American culture*. New York ; Toronto : Oxford University Press.
- Moine, Raphaëlle. 2005. *Les genres du cinéma*. Paris : A. Colin.
- Monfort, Nick. 2000. « Cybertext Killed the Hypertext Star ». En ligne. *Electronic book review*. <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/cyberdebates>.
- Morin, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Ed. Du Seuil.
- Motskin, Yon. 2006. « Stephen Gaghan Channels Tolstoy and Chayefsky for *Syriana* ». *Creative Screenwriting*, vol. 13, n° 1, p. 20.
- Moulthrop, Stuart. 1998. « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture ». Dans Robert Con Davis et Ronald Schleifer (dir.), *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, p. 237-251. New York : Longman.
- Mouren, Yannick. 1999. « La veine chorale de Robert Altman ». Dans Michel Estève (dir.), *Robert Altman*, p. 39-57. Paris : Lettres Modernes Minard.
- Murphy, J. J. 2007. *Me and You and Memento and Fargo; How Independent Screenplays Work*. New York : Continuum.
- Murray, Janet. 1997. *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*. New York ; Toronto : Free Press.

- Musso, Pierre. 1997. *Télécommunications et philosophie des réseaux : la postérité paradoxale de Saint-Simon*. Paris : Presses universitaires de France.
- Musso, Pierre. 2003. *Critique des réseaux*. Paris : Presses universitaires de France.
- Narine, Neil. 2010. « Global Trauma and the Cinematic Network Society ». *Critical Studies in Media Communication*, vol. 27, n° 3, p. 209-234.
- Neupert, Richard John. 1995. *The End : Narration and Closure in the Cinema, Contemporary Film and Television Series*. Detroit : Wayne State University Press.
- Newman, M. E. J., Albert-Laszlo Barabasi et Duncan J. Watts. 2006. *The structure and dynamics of networks*. New Jersey : Princeton University Press.
- Odin, Roger. 1988. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique ». *Iris*, n° 8, p. 121-139.
- Odin, Roger. 2000a. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Odin, Roger. 2000b. « La question du public. Approche sémiopragmatique ». *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 49-72.
- Olsen, Mark. 2000. « Singing in the rain ». *Sight and Sound*, vol. X, n° 3 (mars), p. 26-28.
- Parshall, Peter F. 2012. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham : Scarecrow Press.
- Perron, Bernard et Carl Therrien 2007. « >>Pointez-et-cliquez ici<< Les figures d'interactivité dans le cinéma interactif des premiers temps ». Dans *Film Style*, p. 395-403. Udine : Forum.
- Perron, Bernard. 1994. « La mémoire, c'est tout ce qui me reste à défaut d'une vue ». *Cinémas*, vol. 5, n° 1-2, p. 91-103.
- Perron, Bernard. 2002. « Jouabilité, bipolarité et cinéma interactif ». Dans Christian Vanderdorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes : Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, p. 287 - 313. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Perron, Bernard. 2005. « Le cinéma interactif à portée de main ». Dans *The Five Senses of Cinema*, p. 447-457. Udine : Forum.
- Perron, Bernard. 2013. « La sempiternelle attraction du cinéma interactif ». Dans Jean-Marie Dallet (dir.), *Cinéma, interactivité et société*, p. 61-81. Montrouge et Québec : Éditions Burozoïque et Presses de l'Université du Québec.

- Pfliegler, Géraldine. 2006. *De la ville aux réseaux : dialogues avec Manuel Castells*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Pichard, Alexis, 2013. *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris : Éditions Le Manuscrit.
- Pisters, Patricia. 2011. « The Mosaic Film: Nomadic Style and Politics in Transnational Media Culture ». Dans Mieke Bal et Miguel A. Hernández-Navarro (dir.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, p. 175-190. Amsterdam : Rodopi.
- Poulaki, Maria. 2012. « The Subject Trapped in Gomorrah: Undecidability and Choice in Network Cinema ». *Film-Philosophy*, vol. 16, n° 1, p. 55-71.
- Powell, Helen. 2012. *Stop the Clock!: Time and Narrative in Cinema*. London, New York: I.B. Tauris.
- Quart, Alissa. 2005. « Networked ». *Film Comment*, vol. 41, n° 4, p. 48-51.
- Questerbert, Marie-Christine. 1988. *Les scénaristes italiens*. Renens : 5 Continents.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.
- Rouquette, Sébastien. 2010. *L'hypermédia Internet : analyse globale de l'espace médiatique Internet*. Bry-sur-Marne : INA éditeur.
- Rouquette, Sébastien. 2011. *L'identité plurielle : images de soi, regards sur les autres*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Ryan, Marie-Laure. 1992. « The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors ». *Style*, vol. XXVI, n° 3, p. 368-388.
- Ryan, Marie-Laure. 1999. *Cyberspace Textuality : Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington : Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity In Literature and Electronic Media*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2002. « Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media ». *Poetics Today*, vol. 23, n° 4, p. 581-609.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. *Narrative Across Media : The Languages of Storytelling, Frontiers of Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press.

- Ryan, Marie-Laure. 2016. « Transmedia narratology and transmedia storytelling ». Dans Domingo Sanchez-Mesa, Jordi Alberich-Pascual et Nieves Rosendo (dir.). *Transmedia Narratives. Artnodes*, n° 18, p. 1-10.
- Saint-Gelais, Richard. 1999. « Adaptation et transfictionnalité ». Dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre*, p. 243-258. Québec : Éditions Nota bene.
- Saleh, Zeenat. 2000. « Robert Altman takes Short Cuts Through Carver's urban wasteland ». Dans Annick Duperray (dir.), *Image et texte : Robert Altman / Raymond Carver : Short Cuts : Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999*, p. 25-41. Aix-en-Provence : Université de Provence.
- Salen, Katie et Eric Zimmerman. 2003. *Rules of Play : Game Design Fundamentals*. Cambridge : MIT Press.
- Schifano, Laurence, and Francis Vanoye. 2005. *Le cinéma italien, de 1945 à nos jours : crise et création*. Paris : A. Colin.
- Sepulchre, Sarah. 2011. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Serceau, Michel. 1999. « Le jour où la terre tremblera ». Dans Philippe Romanski (dir.), *Lectures d'une œuvre : Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman*, p. 165-181. Paris : Éditions du temps.
- Shirky, Clay. 2008. *Here Comes Everybody : The Power of Organizing Without Organizations*. New York : Penguin Press.
- Shirky, Clay. 2010. *Cognitive surplus : creativity and generosity in a connected age*. New York : Penguin Press.
- Silvey, Vivien. 2009. « Not Just Ensemble Films: Six Degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives ». *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, no 8. (en ligne)
- Sim, Lorraine. 2012. « Ensemble Film, Postmodernity and Moral Mapping ». En ligne. *Screening the Past*, n° 35. <http://www.screeningthepast.com/2012/12/ensemble-film-postmodernity-and-moral-mapping/>.
- Simondon, Gilbert. 1958. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier Montaigne.
- Simons, Jan. 2008. « Complex narratives ». *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, n° 2, p. 111-126.

- Slack, Jennifer Daryl et J. Macgregor Wise. 2005. *Culture + Technology: A primer*. Peter Lang.
- Smith, Evan. 1999. « Thread structure: Rewriting the Hollywood formula ». *Journal of Film and Video*, vol. 51, n° 3-4, p. 88-96.
- Smith, Murray. 2001. « Parallel Lines ». *American independent cinema : A Sight and Sound Reader*. Londres : BFI Publishing.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford : Clarendon Press.
- Snyder, Ilana. 1996. *Hypertext: The Electronic Labyrinth*. New York : New York University Press.
- Snyder, Ilana. 2001. « A New Communication Order: Researching Literacy Practices in the Network Society ». *Language and Education*, vol. 15, n° 2-3, p. 117-131.
- Soulez, Guillaume et Kira Kitsopanidou. 2016. *Le levain des médias : Forme, format, média*. Paris : L'Harmattan.
- Staiger, Janet. 2006. « Complex Narratives ». *Film Criticism*, vol. 31, n° 1-2, p. 2-18.
- Stalder, Felix. 2006. *Manuel Castells : the theory of the network society*. Cambridge ; Malden: Polity.
- Sternberg, Meir. 2007. « Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New ». *Poetics Today*, vol. 28, n° 4, p. 683-794.
- Thanouli, Eleftheria. 2008. « Narration in World Cinema: Mapping the Flows of Formal Exchange in the Era of Globalisation ». *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 6, n° 1, p. 5-15.
- Thompson, Grahame F. 2004. « Is all the world a complex network? ». *Economy and Society*, vol. 33, n° 3, p. 411-424.
- Thompson, Robert J. 1992. « Why Viewers Watch: A Reappraisal of Television's Effects ». *Contemporary Sociology*, vol. 21, n° 6, p. 854-855.
- Thompson, Robert. 1997. *Television's Second Golden Age*. Syracuse : Syracuse University Press.
- Thompson, Robert. 2011. « Reviews: Beyond Prime Time: Television Programming in the Post-Network Era ». *Critical Studies in Television*, vol. 6, n° 1, p.143-144.

- Toolan, Michael. 2011. « La narrativité musicale ». En ligne. *Cahiers de Narratologie*, n° 21. <http://narratologie.revues.org/6489>
- Tröhler, Margrit et Henry M. Taylor. 1997. « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction ». *Iris*, n° 24, p. 33-57.
- Tröhler, Margrit. 2000. « Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles ». *Iris*, n° 29, p. 95-102.
- Tröhler, Margrit. 2002. « Les récits éclatés : La chronique et la prise en compte de l'autre ». Dans Martine Joly, Jean-Pierre Bertin-Maghit, François Jost et Raphaëlle Moine (dir.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, p. 15-31. Paris : L'Harmattan.
- Tröhler, Margrit. 2010. « Multiple Protagonist Films: a Transcultural Everyday Practice ». Dans Fotis Jannidis, Jens Eder et Ralph Schneider (dir.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, p. 459-477. Berlin; New York : De Gruyter.
- Turkle, Sherry. 2003. « L'écran fragmenté ». *Sociétés*, vol. 1, n° 79, p. 17-34.
- Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together*. Basic Books.
- Vandenberghe, Frédéric. 2006. *Complexités du posthumanisme : trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*. Paris : L'Harmattan.
- Wand, Eku. 2002. « Interactive Storytelling : The Renaissance of Narration ». Dans Martin Rieser et Andrea Zapp (dir.), *New Screen Media, Cinema/Art/Narrative*, p. 163-178. Londres : BFI.
- Watts, Duncan J. 2003. *Six Degrees: The Science of a Connected Age*. New York : Norton.
- Weinbren, Graham. 1994. « Vers un cinéma interactif ». *Trafic*, n° 9, p. 119.
- Winckler, Martin. 2002. *Les miroirs de la vie : histoire des séries américaines*. Paris : Le Passage.
- Zhu, Bin, Stephanie Watts et Hsinchun Chen. 2010. « Visualizing social network concepts ». *Decision Support System*, vol. 49, n° 2, p. 151-161.
- Zimmer, Michael. 2009. « Renvois of the past, present and future: hyperlinks and the structuring of knowledge from the Encyclopédie to Web 2.0 ». *New media & society*. Vol. 11, n° 1-2, p. 95-113.
- Žižek, Slavoj. 2005. *Lacrimae rerum : essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*. Paris : Éditions Amsterdam.

