



TV/Series

15 | 2019

La Sérialité en question(s)

---

## De l'œuvre au(x) « monde(s) » : ce que le tissage narratif apporte à une adaptation science-fictionnelle sur petit écran

Hélène Breda

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3531>

DOI : 10.4000/tvseries.3531

ISSN : 2266-0909

### Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

### Référence électronique

Hélène Breda, « De l'œuvre au(x) « monde(s) » : ce que le tissage narratif apporte à une adaptation science-fictionnelle sur petit écran », *TV/Series* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 20 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3531> ; DOI : 10.4000/tvseries.3531

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 juillet 2019.



*TV/Series* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# De l'œuvre au(x) « monde(s) » : ce que le tissage narratif apporte à une adaptation science-fictionnelle sur petit écran

Hélène Breda

---

- 1 Les séries dites « tissées » se caractérisent par une complexité narrative<sup>1</sup> qui inspire à leurs publics, de manière empirique, des métaphores textiles : il n'est pas rare de rencontrer des expressions telles que « les fils de l'intrigue sont entrelacés », voire « emmêlés », par exemple. Les travaux précédemment menés autour de cette notion avaient vocation à théoriser de telles analogies de manière à produire des outils heuristiques adaptés à l'analyse de séries étatsuniennes contemporaines<sup>2</sup>. Ils proposaient notamment des modèles de « motifs » récurrents dans les agencements scénaristiques des œuvres concernées. L'hypothèse alors avancée était qu'il ne s'agissait pas de simples combinatoires destinées à attiser la curiosité spectatorielle dans un but de fidélisation du public, mais qu'il était à l'inverse possible de voir en ces structures narratives des reproductions stylisées de systèmes sociaux réels traversés par des rapports de domination (de genre et ethno-raciaux notamment). Cette proposition théorique, en défendant une « narratologie de la connexion », avait pour enjeu de questionner les représentations d'identités culturelles ainsi que les rapports intra- et intercommunautaires aux États-Unis.
- 2 Dans cet article, il ne s'agira cependant pas de prolonger les réflexions sur l'articulation possible entre narratologie et représentations sociales. Au lieu de quoi, j'envisagerai de nouvelles pistes de recherche relatives à la complexité des formes sérielles télévisuelles contemporaines, spécifiques à des cas d'adaptations et de *remakes* intermédiatiques. En effet, bien qu'une filiation puisse être établie entre (para-)littérature, cinéma et séries tissées, aucune des œuvres constitutives du corpus d'étude originel n'était tirée d'un roman ni d'un film : il s'agissait, pour chacun de ces six cas<sup>3</sup>, de créations originales. Le présent texte aura donc vocation à se demander ce que le passage au petit écran implique

pour une fiction qui est aussi une réécriture. La série choisie pour mener une étude de cas est la récente *The Man in the High Castle* (Amazon, 2015-), tirée du roman éponyme de Philip K. Dick dont le titre français est *Le Maître du Haut Château* (1962). En réinvestissant et en retravaillant les outils du tissage narratif, je m'interrogerai sur les transformations scénaristiques impliquées par le passage d'un format relativement court (un roman de 240 pages) à une œuvre dotée de plusieurs saisons et d'un bien plus haut degré de complexité narrative. Les analyses ainsi menées dans la première partie de cet article se centreront sur une nouvelle métaphore textile apparentée à celle du « tissage » : celle d'un « étoffement » du récit.

- 3 Outre le fait qu'elle soit une adaptation, la série ici choisie a pour particularité une appartenance au genre science-fictionnel. *The Man in the High Castle* constitue une uchronie dans laquelle les Nazis ont gagné la Seconde Guerre Mondiale ; son récit se déroule dans une version de l'année 1962 où le III<sup>ème</sup> Reich et l'Empire japonais se sont partagé le territoire des États-Unis. Or, dans les premiers travaux consacrés au tissage narratif, seule *Lost* pouvait être rattachée à un genre de l'imaginaire, le fantastique. Avait alors été sous-évaluée la pertinence de l'utilisation des outils du tissage narratif au service de l'étude narratologique de ce type de fictions, en particulier de celles qui, comme *Lost* justement, s'adonnent à l'activité de *world-building*<sup>4</sup> tout en explorant la notion littéraire de « mondes possibles<sup>5</sup> ». Cet article proposera de combler cette lacune dans sa seconde partie, en avançant que le tissage narratif contribue à transformer l'œuvre adaptée en un véritable « monde », voire à mettre en place un multivers.

## I. Passage à la sérialité et « étoffement » de la narration

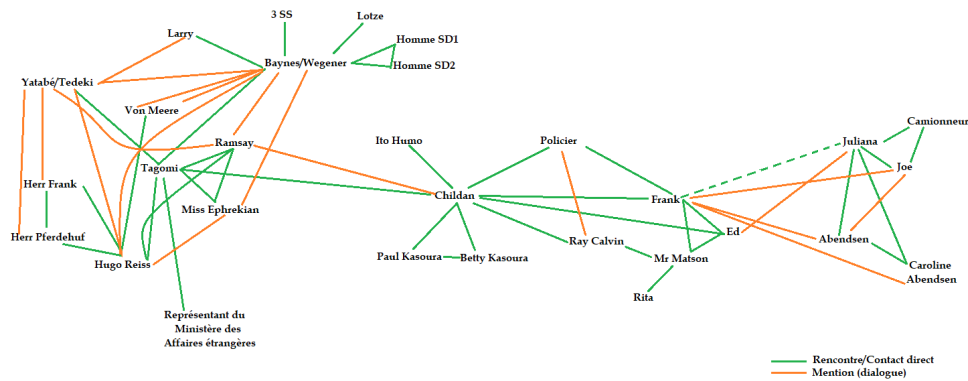
- 4 Lorsqu'on évoque la transposition d'un récit court sur petit écran et dans un format sériel, la première idée qui peut venir à l'esprit est celle des remaniements permis par l'*allongement* de l'intrigue : il s'agit alors et avant tout d'étirer un ou plusieurs arc(s) narratif(s) préexistant(s), de le(s) distendre par une accumulation de péripéties découpées en épisodes qui vont au-delà de ce qui était raconté dans l'œuvre originelle. Une telle pratique de *sérialisation*, nourrie notamment de digressions ou de retardement des actions, offre une réponse au « désir fondamental [d'un] récit illimité », dont la clôture serait indéfiniment repoussée<sup>6</sup>. Mais conjointement à ce phénomène de dilatation temporelle, le propre des adaptations tissées est de permettre à la narration de gagner en « densité ». Autant que sa longueur, j'avancerai que c'est l'*épaisseur* du récit qui va caractériser l'adaptation feuilletonesque ici choisie : pour rester dans le champ lexical du textile, le tissage narratif va permettre l'étoffement des intrigues.
- 5 Pour justifier le recours à ce terme d'*« étoffement »*<sup>7</sup>, il est nécessaire de rappeler brièvement ce qui constitue la « matière » même des séries tissées. Leur « trame » est composée de « fils », qui sont les lignes d'action des personnages et des lignes d'intrigues qui les unissent. Une « ligne d'action<sup>8</sup> », désigne ici la trajectoire d'un protagoniste au sein de la narration, la succession logique de ses actions, tout en prenant en compte sa focalisation : elle est empli de son point de vue. Les lignes d'intrigues sont pour leur part les « fils » narratifs formés par plusieurs lignes d'actions dans la narration, sachant qu'une intrigue peut englober plusieurs lignes d'action ou d'intrigues distinctes<sup>9</sup>. L'intrication et les interconnexions de ces « fils », lorsque ces derniers sont suffisamment

nombreux, composent le « tissu » d'une série. Il est en effet nécessaire que les personnages et les intrigues auxquelles ils prennent part soient multiples pour qu'une œuvre télévisuelle puisse faire l'objet d'une analogie avec un ouvrage textile, ce qui est le cas de l'immense majorité des séries télévisées diffusées aux États-Unis depuis les années 1980 et surtout 1990/2000, elles-mêmes héritières des *soap operas* des décennies précédentes<sup>10</sup>. De fait, l'étoffement de la narration implique avant toute chose une augmentation significative du nombre de personnages permettant de passer d'une œuvre « simple » à une série « chorale » (*ensemble show*), via une « complexification du système de personnages<sup>11</sup> ».

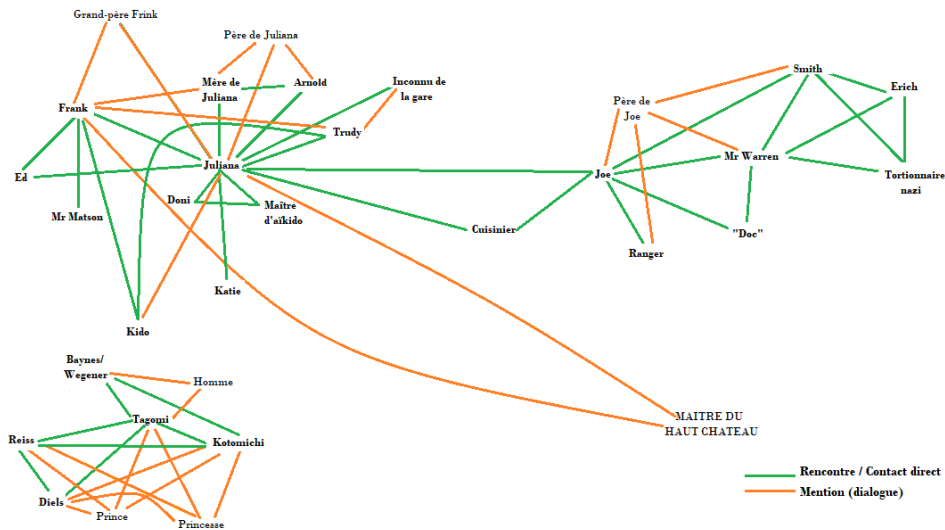
- 6 C'est précisément le cas de l'opus choisi pour cette étude. Tandis que l'on recense dans le roman de Philip K. Dick huit protagonistes dotés de réelles lignes d'action<sup>12</sup>, auxquels il faut ajouter une vingtaine de personnages d'importance moindre et qui ne font jamais l'objet d'une focalisation, la série *The Man in the High Castle* met en scène 300 personnages dont 77 apparaissent dans plus de deux épisodes<sup>13</sup>. Tous ne sont pas pour autant dotés de lignes d'actions développées ni d'une grande importance narrative, mais cette simple activité de décompte permet de mettre en exergue la disparité qui existe entre la trentaine de rôles conçus par Philip K. Dick et la très large distribution de son adaptation par Amazon.
- 7 S'il est nécessaire à ma démonstration, ce recensement des personnages dans les séries comme dans les œuvres originelles qui les ont inspirées n'a guère de valeur en soi. Je l'ai rappelé précédemment : l'étude du tissage narratif se réclame d'une « narratologie de la connexion », qui repose sur l'examen des réseaux relationnels formés par lesdits personnages. Le terme de « réseau », très employé en sciences sociales, peut lui-même être inclus dans le champ lexical du textile puisqu'il désigne à ses origines – au XVII<sup>e</sup> siècle – « un tissu dont les chasseurs se servaient comme d'un piège (les *rets*) ou les dames comme d'une coiffe (la *résille*)<sup>14</sup> ». Une autre analogie proche, celle du « filet », fut du reste employée par le sociologue Norbert Elias pour désigner le « tissu social<sup>15</sup> ». Dans les séries tissées, ce sont les agencements réticulaires de la narration, structurés par les rapports entre les multiples personnages, qui confèrent de la densité au récit à mesure que les connexions se multiplient et se resserrent au sein des intrigues.
- 8 L'idée d'un étoffement, désignant un phénomène de densification narrative sur la temporalité longue du format sériel, peut être appréhendée très concrètement en recourant à un outil justement issu des sciences sociales : le graphe. La théorie (à l'origine mathématique) des graphes a la vertu méthodologique d'offrir « une représentation graphique des réseaux de relations, ce qui facilite leur visualisation, permet la mise en lumière d'un certain nombre de leurs propriétés structurales ». Sur un graphe, chaque point, dit « sommet », correspond à un individu, et les relations qui existent entre ces individus sont traduites par des droites (« arêtes ») qui peuvent avoir une orientation figurée par une flèche (on parle alors d'« arcs »). On mesure le « degré » d'un sommet en fonction du nombre d'arêtes qui le relie à d'autres sommets ; ainsi, « le degré d'un sommet peut être pris en général comme indicateur de son intégration ou au contraire de son isolement dans l'ensemble du réseau, ou bien encore comme un indicateur de sa centralité<sup>16</sup> ».
- 9 Il est heuristique de mettre à profit cette approche pour analyser les connexions entre personnages d'une fiction, de manière à apporter une matérialité à la notion d'« étoffement » qu'implique le passage d'une œuvre à occurrence unique à une œuvre sérielle. L'exemple de *The Man in the High Castle* est, à ce titre, probant. La lecture du

roman dans son intégralité permet de réaliser un graphe unique et lisible (Fig. 1), doté de trente sommets.

Figure 1 : Réseau de personnages du roman *Le Maître du Haut Château*



- 10 Les interrelations figurées par les arêtes esquissent déjà une forme de tissage, bien que dans les faits, une partie de ces rapports soient extrêmement superficiels dans la narration (rencontres éphémères, coup de téléphone unique ou simple mention d'un personnage auprès d'un autre qu'il ne verra jamais). Les quelques protagonistes dont les lignes d'action sont premières dans la narration, récurrentes, et qui font l'objet à tour de rôle d'une focalisation interne, sont ici les sommets de degrés les plus élevés : Baynes est un sommet de degré 11, Childan de degré 9, etc. On discerne entre les figures principales un motif de relations en « chaîne » : Tagomi est connecté à Childan, Childan à Frank, Frank à Juliana, mais il n'y a pas d'autre connexion directe entre ces sommets. Notons en outre que, bien qu'une arête (ici en pointillés) lie Juliana à Frank, celle-ci ne doit son existence qu'à leur relation passée : le couple a divorcé, et l'intrigue centrée sur Juliana semble seulement tressée avec les autres, au lieu d'être tissée<sup>17</sup>. Ce qui unit ces divers protagonistes de manière globale dans l'œuvre, au-delà de leurs interactions, c'est surtout leurs références respectives à un même roman<sup>18</sup> et à son auteur (que seule Juliana rencontre) : Abendsen, le « Maître » du titre.
- 11 À titre comparatif, j'ai employé la même méthode pour représenter graphiquement les relations entre personnages des deux premiers épisodes de *The Man in the High Castle*. Afin de mettre l'accent sur le caractère progressif du processus d'étoffement narratif, je restitue ici le résultat obtenu après le visionnage du pilote de la série, « The New World » (S01E01) (Fig. 2), puis les évolutions en présence dans l'épisode suivant, « Sunrise », (S01E02) (Fig. 4).

Figure 2 : Réseau de personnages dans le pilote de la série *The Man in the High Castle*

- 12 Le graphe du premier épisode, doté de 32 sommets, permet de distinguer trois pôles relationnels distincts. Dans le premier, le personnage de Juliana, qui est un sommet de degré 13, occupe une position centrale ; dans le second, le protagoniste qui se distingue le plus est Joe (sommet de degré 7), suivi de Smith et de Warren, tandis que dans le troisième, le sommet de degré le plus important (7 également) est le ministre japonais Tagomi. Quant au personnage particulier du Maître du Haut Château, nommé mais jamais montré, il n'est connecté qu'au premier de ces pôles.
- 13 On pourrait penser que chacun des pôles correspond à une intrigue unique et bien délimitée, entrecroisée avec les autres selon un principe de tressage jusqu'au moment (tardif dans l'épisode) où Juliana et Joe se rencontrent. En réalité, l'analyse narratologique de l'épisode permet d'identifier 6 intrigues qui peuvent être synthétisées comme suit (Fig. 3) :

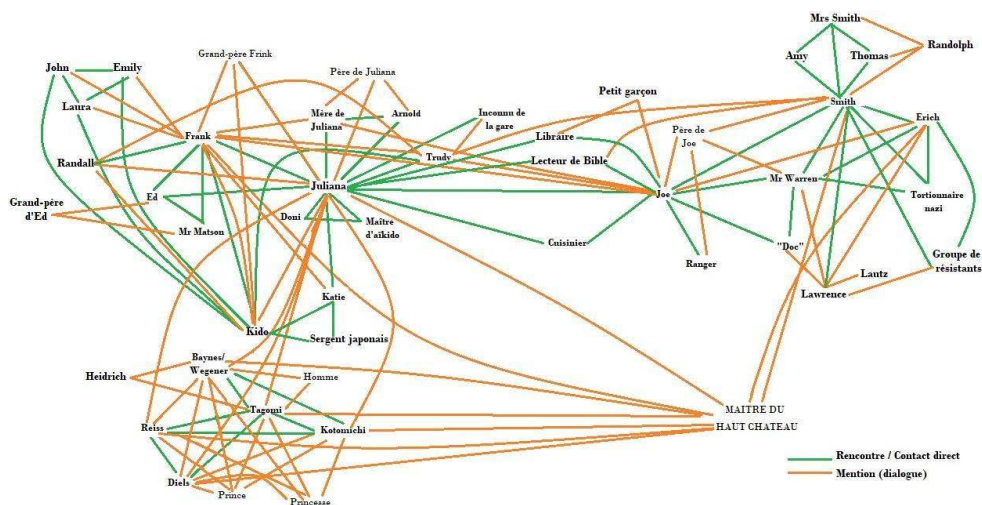
Figure 3 : Intrigues initiées dans le pilote de *The Man in the High Castle*

|            |                                                                                                                                                                                                |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intrigue A | Résistance new yorkaise au Reich ; départ de Joe en camion et torture de Warren par les hommes de Smith.                                                                                       |
| Intrigue B | Résistance sur la côte Ouest : Juliana se voit confier un film par sa sœur Trudy, elle le montre à Frank. Après que Juliana a quitté San Francisco avec le film, Frank est interrogé par Kido. |
| Intrigue C | Frank propose ses créations à son patron, dans l'usine où il travaille.                                                                                                                        |
| Intrigue D | Préparation par le ministre du Commerce Tagomi et par un ambassadeur nazi de la venue à San Francisco du Prince et de la Princesse du Japon.                                                   |
| Intrigue E | Tagomi rencontre l'espion Wegener, <i>alias</i> Baynes.                                                                                                                                        |

|            |                                                                                                     |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intrigue F | Intrigue d'arrière-plan : évocation de l'état de santé d'Hitler en Allemagne, qui risque de mourir. |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|

- 14 Comme indiqué *infra*, des personnages peuvent ainsi prendre part à plusieurs intrigues (Frank, Tagomi), en y tenant des positions tantôt centrales, tantôt périphériques. Certaines de ces intrigues peuvent se subdiviser en plusieurs lignes d'intrigues qui forment des ramifications : ainsi, l'intrigue B sur la résistance à l'Ouest comporte une ligne d'intrigue centrée sur Juliana (qui part à la place de sa sœur Trudy pour transporter le mystérieux film en zone neutre) et une autre centrée sur Frank (qui reste à San Francisco et sera interrogé par l'Inspecteur en chef Kido). *A contrario*, des connexions peuvent favoriser la « fusion » d'intrigues au départ distinctes. Ici, c'est le cas entre l'intrigue A et l'intrigue B lorsque Juliana et Joe se rencontrent.
- 15 Si cette illustration graphique, adossée à l'analyse de l'épisode choisi, met en exergue la complexité narrative d'un récit qui apparaît déjà comme tissé, le passage au second graphe (Fig. 4) donne corps à la métaphore de l'« étoffement » qui m'intéresse ici.

Figure 4 : Réseau de personnages dans les deux premiers épisodes de la série *The Man in the High Castle*



- 16 Entre les épisodes 1 et 2 de cette première saison, on relève l'ajout de seize sommets supplémentaires, ainsi qu'un grand nombre d'arêtes qui brouillent les frontières supposées entre les trois pôles identifiés antérieurement. Des rencontres, mais aussi des évocations au cours de dialogues, attestent du fait que des connexions vont être établies entre des personnages précédemment éloignés (Smith et Juliana, par exemple). Cet épisode révèle en outre, au fil des dialogues, que la figure du Maître du Haut Château est liée à chacun des trois pôles identifiés de prime abord : cet individu mystérieux se dessine comme le « foyer en creux<sup>19</sup> » de l'ensemble de la narration.
- 17 Par souci de lisibilité, je n'ai pas réalisé de graphes au-delà des deux premiers épisodes de *The Man in the High Castle*, qui en compte trente au moment où est écrit ce texte<sup>20</sup>. De tels schémas attesteraient d'une expansion continue du matériau narratif, avec l'apparition à chaque épisode ou presque de nouveaux personnages. Dans le même temps, les arêtes figurant les relations seraient toujours plus nombreuses et s'entrecroiseraient en tous sens, à mesure que les intrigues se multiplient, se subdivisent, germinent ou se

(re)connectent. En conséquence, l'exercice permet de confirmer la pertinence du recours à la métaphore de l'« étoffement » lors du passage d'une œuvre unitaire à une forme sérielle sur une temporalité longue, si l'on est en présence d'une adaptation tissée.

- 18 De tels déploiements narratifs ne permettent pas seulement d'attiser la curiosité du public ni de le tenir en haleine d'un épisode à l'autre : j'avancerai qu'ils participent également d'une activité de *world building*, ou « construction d'un monde ».

## II. Le tissage narratif comme outil de *world building*, de l'œuvre-monde aux « mondes possibles »

- 19 Lorsqu'il travaille sur la notion de *world building* (ou *world making*), le théoricien Henry Jenkins insiste sur la prévalence de l'adoption de stratégies transmédia pour parvenir à élaborer tout un monde fictionnel<sup>21</sup> : c'est le principe de « convergence culturelle » qui a donné son titre à son ouvrage de 2006. Dans le premier corpus de séries étudiées à l'aide des outils du tissage narratif, *Lost* était la seule œuvre dotée de ramifications transmédiatiques et concernée par une activité de *world making* (quoique cet aspect ait alors été totalement escamoté dans les analyses menées dans ma thèse).
- 20 J'émettrai à présent l'hypothèse que le tissage narratif peut contribuer à la construction de « mondes possibles » fictionnels, y compris à un niveau purement intradiégétique – quoique la série choisie fasse aussi l'objet d'un développement transmédia<sup>22</sup> par ailleurs.
- 21 Le phénomène est permis notamment par le caractère éminemment feuilletonesque de l'œuvre concernée. Anne Besson, qui travaille sur les grands cycles fictionnels et autres sagas, rappelle l'importance de la *durée* d'une œuvre (sur « plusieurs saisons pour une série ou un feuilleton télévisé »), à défaut d'une « densité interne » à la « profondeur inépuisable »<sup>23</sup>. Outre le découpage épisodique et saisonnier, le processus d'étoffement narratif serait impossible dans une série au format strictement modulaire<sup>24</sup>. Cela ne signifie pas davantage que toute série tissée met en scène un *monde* très étendu<sup>25</sup> et, sans qu'il s'agisse d'une règle immuable, ce sont prioritairement des œuvres télévisuelles rattachées aux « genres de l'imaginaire » qui seront concernées. Le *world building* est en effet une pratique narrative largement ancrée dans cette « culture de l'imaginaire », précisément parce qu'elle met en scène des « mondes non-mimétiques<sup>26</sup> ». La science-fiction et la *fantasy* sont par définition propices à l'élaboration d'« univers imaginaires vastes et immersifs<sup>27</sup> ».
- 22 Dans le cas des séries tissées, les mondes ainsi bâtis le sont, en premier lieu, parce qu'ils sont « peuplés ». La profusion non seulement de personnages, mais aussi de connexions entre eux, n'est pas sans rappeler la « théorie du petit monde<sup>28</sup> ». Aussi connue comme « principe des six degrés de séparation », cette théorie postule que « dans une société de masse, pratiquement tous les individus [sont] reliés les uns aux autres dans un vaste réseau, et que la distance moyenne entre deux individus quelconques [doit] être d'environ 5 intermédiaires<sup>29</sup> ». À une échelle nationale ou même planétaire, cela implique que les rapports entre individus outrepassent les contours de cercles sociaux restreints et bien délimités. C'est précisément ce qu'ont mis en images les graphes utilisés *supra*, au sein desquels les « pôles relationnels » initialement identifiés voyaient leurs délimitations brouillées dès le second épisode de la série.
- 23 Il va de soi que dans une œuvre fictionnelle, le réseau de relations ainsi élaboré est plus resserré et ses degrés de séparation moins nombreux. Toutefois, son étoffement



progressif sur la temporalité longue du récit sériel, associé à la démultiplication de lignes d'intrigues auxquelles prennent part les différents personnages selon un principe de tissage, participe du passage d'une « œuvre simple » à un « monde » où se nouent des rapports sociaux à grande échelle.

- 24 Toute cette « population narrative » doit occuper des territoires. À la question du peuplement de l'univers fictionnel, s'articule celle de son étendue géographique : ainsi que l'explique Anne Besson, « l'œuvre-monde se doit d'être vaste : c'est le sens même de l'image spatiale et de ses exploitations (tout un monde) »<sup>30</sup>. C'est précisément le cas dans l'opus étudié, où le tissage narratif contribue à structurer non seulement les relations entre protagonistes, mais les espaces qui se déploient dans la diégèse. *The Man in the High Castle*<sup>31</sup>, parce qu'elle relève du genre science-fictionnel qu'est l'uchronie, est dotée d'une « géographie imaginaire<sup>32</sup> » mise en exergue à l'écran, notamment *via* la représentation de cartes (dans son générique et dans la narration, pour matérialiser le tracé des itinéraires de personnages qui voyagent dans certains épisodes, par exemple le pilote). Je rapprocherai ici la structure narrative réticulaire de l'opus tissé du « réseau de toponymes inventés formant 'une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur'<sup>33</sup> » dans d'autres œuvres-mondes produites par la culture de l'imaginaire.
- 25 Les agencements tissés de *The Man in the High Castle* forment un motif de « molécule<sup>34</sup> ». Indépendamment de la présence d'un foyer narratif principal, qui n'existe longtemps qu'« en creux », la série est dotée de plusieurs « mini-foyers » qui correspondent à des zones géographiques où se déploient les différentes intrigues. Dans la saison 1, les deux « mini-foyers » prépondérants sont New York sur la côte Est des États-Unis (incluse dans le « Grand Reich Nazi ») et San Francisco à l'Ouest, haut-lieu des « États japonais du Pacifique ». Les graphes établis *supra* permettent d'identifier visuellement cette distinction Est/Ouest qui encadre la polarisation des principales intrigues. Pour autant, leur séparation n'est pas nette ni définitive, et les agencements narratifs ne consistent pas en un simple tressage qui ferait alterner les « intrigues de l'Est » et les « intrigue de l'Ouest ».
- 26 La connexion entre les deux « mini-foyers » est pour la première fois établie *via* des déplacements géographiques à travers le territoire imaginaire de l'œuvre : ceux de Joe et de Juliana, partis l'un de New York, l'autre de San Francisco, et dont les lignes d'action se nouent dans la zone neutre centrale. Notons que cette zone intermédiaire n'est pas assez « peuplée » (narrativement) et n'est le siège que de trop peu d'intrigues pour prétendre elle aussi au titre de « mini-foyer ». En revanche, dans la saison 3, le départ de Joe pour Berlin et les relations qu'il y nouera avec un nouveau réseau de personnages permettra de considérer la capitale allemande comme un troisième mini-foyer de la molécule narrative. De fait, le terme d'« expansion » du récit précédemment associé à la notion d'« étoffement » revêt dans le même temps un sens très concret et territorial.
- 27 Une dernière strate narrative doit être prise en compte lorsqu'on analyse l'activité de *world building* mise en œuvre dans *The Man in the High Castle* grâce à ses agencements tissés, lesquels assurent tout à la fois l'étoffement du récit et l'expansion de ses territoires fictifs. En sa qualité de fiction ancrée dans la culture de l'imaginaire, la série d'Amazon ne bâtit pas seulement un monde, mais des « mondes possibles ».
- 28 La théorie narratologique des mondes possibles a pour objet les fictions qui se déroulent dans des univers sensiblement différents du nôtre (celui que l'on nomme notre « monde de référence »), mais qui auraient pu exister en d'autres circonstances<sup>35</sup>. Les uchronies, en

particulier, présentent des versions alternatives de notre réalité, déployées à partir d'un « embranchement des possibles chronologiques<sup>36</sup> ». Dans le cas particulier de *The Man in the High Castle*, le point nodal à partir duquel a eu lieu la bifurcation par rapport à notre monde de référence, et d'où a jailli l'univers diégétique de l'œuvre, est l'assassinat du Président Roosevelt, duquel a découlé une victoire de la Seconde Guerre Mondiale par les Nazis.

- 29 En soi, l'usage du tissage narratif n'a bien sûr rien d'obligatoire pour mettre sur pieds un « monde possible ». Cependant, ce procédé peut être mis à profit lorsque l'on passe d'une « cosmologie simple » à une « cosmologie plurielle<sup>37</sup> » ; en d'autres termes, lorsqu'une œuvre se situe dans un multivers<sup>38</sup>. Or, c'est précisément le cas de *The Man in the High Castle*, qui distille dès son pilote des indices selon lesquels la réalité à laquelle appartiennent les protagonistes ne serait qu'un univers parallèle à d'autres. Une telle information devient centrale dans la narration, puisque le mystérieux Maître du Haut Château détient des films montrant ces versions alternatives à l'univers de référence des personnages. La mise en abyme, toutefois, ne consiste dans la saison 1 qu'en la représentation de quelques images dépourvues d'une véritable narrativité. En revanche, l'ultime scène du *season finale*<sup>39</sup> change la donne, lorsque le personnage de Tagomi se retrouve pour une raison inconnue et indépendante de sa volonté dans une version de San Francisco en 1962 où les Nazis et leurs alliés japonais ne règnent pas en maîtres.
- 30 C'est dans la seconde saison que la complexité narrative de *The Man in the High Castle* prendra en charge la question du multivers. À l'issue de l'épisode *Travelers* (S02E03), Tagomi bascule à nouveau dans cette réalité alternative à la sienne, plus durablement que lors de la première occurrence de cette expérience puisque sa ligne d'action y sera circonscrite pour tout un arc feuilletonesque<sup>40</sup>. Cette évolution parallèle de la ligne d'intrigue centrée sur Tagomi et de celles consacrées à tous les autres personnages est rendue possible par une alternance proche du procédé de tressage narratif. Aucun point de jonction concret n'existe entre le « fil narratif » de Tagomi et l'ensemble des intrigues tissées par ailleurs. Toutefois, les repères entre tressage et tissage se trouvent ici brouillés du fait que le ministre japonais rencontre, dans son univers parallèle, une autre version du personnage de Juliana, alors devenue sa belle-fille. Cette protagoniste se trouve dotée d'une « double ligne d'action » au sein de la narration.
- 31 En conséquence, l'adaptation du roman de Philip K. Dick à l'écran dans un format sériel permet, grâce à un considérable gain de complexité, de développer des pistes narratives seulement ébauchées dans l'ouvrage originel. Chez Dick, l'univers alternatif n'est présent que dans un roman intitulé *La sauterelle pèse lourd*, dont certains extraits font l'objet d'une mise en abyme, mais qui n'est pas doté d'une continuité narrative. Dans la série *The Man in the High Castle*, la temporalité longue et la germination des intrigues explorent plus en profondeur l'insertion du « monde possible » qui y est construit au sein d'un multivers. Quoiqu'il soit trop tôt pour l'affirmer, la bande-annonce de la troisième saison donne à penser que l'existence de ces univers parallèles tiendra une place plus importante encore dans les agencements narratifs de la saison 3<sup>41</sup>.

## Conclusion

- 32 Cet article proposait de reprendre les outils analytiques du tissage narratif afin de formuler de nouvelles propositions théoriques en matière de narratologie des séries télévisées. En l'occurrence, il s'agissait d'interroger le cas particulier de l'adaptation sur

petit écran d'une œuvre littéraire courte relevant du genre science fictionnel, cas de figure absent dans les travaux antérieurs menés autour des questions de « narration tissée ». Ce faisant, j'ai voulu développer des réflexions autour des notions d'« étoffement » des intrigues et d'« expansion » de la narration, processus qui impliquent le passage d'une œuvre simple à tout un « monde » et même, dans l'opus choisi, à des « mondes possibles ».

- 33 En recourant à des schémas inspirés de la théorie sociologique des graphes, j'ai souhaité mettre en exergue le phénomène de complexification du réseau de personnages dans l'adaptation sérielle du roman de Philip K. Dick *The Man in the High Castle*. Loin d'opérer un simple décompte des protagonistes – dont le nombre croît, bien sûr, au fil des épisodes –, cet exercice permet de donner une matérialité aux connexions qui se forment entre leurs lignes d'actions respectives. Pour le dire avec le vocabulaire propre à l'analyse du tissage narratif, de tels graphes permettent de visualiser les « nœuds » qui rassemblent les « fils » au sein d'intrigues toujours plus nombreuses, ramifiées et entremêlées.
- 34 L'étoffement du réseau de personnages, en favorisant le passage de la représentation d'un microcosme à celle d'une mosaïque sociale beaucoup plus vaste, se double d'une expansion du récit qui revêt une dimension très concrètement géographique. En effet, les intrigues se structurent au sein de « mini-foyers » qui correspondent à des lieux (des versions alternatives de New York, San Francisco et Berlin), tout en établissant des connexions entre ces pôles au gré de leurs entrecroisements. De fait, le tissage narratif apparaît comme un outil qui peut être investi dans une activité de *world building*, c'est-à-dire de construction d'un monde, pratique fictionnelle ancrée dans les cultures de l'imaginaire. Il permet d'ailleurs d'explorer la théorie des multivers, en déployant des intrigues parallèles situées sur des plans ontologiques distincts au sein de la diégèse.
- 35 Bien que cet aspect ait été entièrement laissé à la marge des analyses menées dans cet article, je proposerai en guise de nouvelle perspective de « boucler la boucle » avec les premiers travaux consacrés au tissage narratif. Il me semble en effet que les développements réalisés ici, notamment grâce au nouvel outil heuristique inspiré de la théorie des graphes, peuvent être réinvestis dans des analyses narrato-sociologiques. De tels schémas, pour peu que l'on remplace les simples arêtes par des arcs traduisant des dynamiques, pourraient rendre compte concrètement des rapports de domination qui structurent les relations entre (groupes de) protagonistes. Quant au *world building*, s'il peut être pris en charge par le tissage de certaines séries sans qu'elles ne relèvent systématiquement de la culture de l'imaginaire, il permet de retravailler l'hypothèse selon laquelle les séries concernées représentent des versions stylisées de « mondes » sociaux à part entière.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BESSON, Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Editions du CNRS, 2015.

- BREDA, Hélène, *Le Tissage narratif et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*, Thèse de Doctorat en Études Cinématographiques et Audiovisuelles sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3, 2015.
- ELIAS, Norbert, *La Société des individus*, Paris : Fayard, (1987) 1991.
- JENKINS, Henry, *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York, New York University Press, 2006.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XXème siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Editions du CNRS, 2010.
- MERCKLÉ, Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011 [2004].
- MICHLIN, Monica, « More more more », *Mise au Point*, n° 3, 2011.
- MILGRAM, Stanley, « The Small-world problem », *Psychology Today*, vol. 1, 1967, p. 62-67.
- MITTELL, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York et Londres, New York University Press, 2015.
- PEYRON, David, « Quand les œuvres deviennent des mondes : une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n° 148-149, 2008/2, p. 335 – 368.
- SEPULCHRE, Sarah, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes : complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, Thèse de Doctorat en Communication sous la direction de Marc Lits, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2007.

## NOTES

1. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York et Londres, New York University Press, 2015.
2. Hélène Breda, *Le Tissage narratif et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*, Thèse de Doctorat en Études Cinématographiques et Audiovisuelles sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3, 2015.
3. Le corpus de thèse principal était constitué des séries suivantes : *The West Wing* (NBC, 1999-2006), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *24* (Fox, 2001-2014), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) et *Lost* (ABC, 2004-2010).
4. Henry Jenkins, *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York, New York University Press, 2006.
5. Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Editions du CNRS, 2010.
6. Monica Michlin, « More more more », *Mise au Point*, n°3, 2011.
7. Dans son sens premier, le verbe « étoffer » se rapporte à l'action d'enrichir ou de donner de l'ampleur à un tissu, un vêtement. Je l'emploie ici pour susciter l'image métaphorique d'une accumulation progressive de fils dans la trame, de manière à garnir le tissu narratif au fil des épisodes.
8. Vincent Colonna, *L'Art des séries télé, ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 249 ; Breda, p. 25.
9. Breda, p. 29.
10. Et, avant cela, des romans-feuilletons européens du XIXème siècle.

11. Sarah Sepulchre, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes : complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, Thèse de Doctorat en Communication sous la direction de Marc Lits, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2007.
12. Robert Childan, Frank Frink, M. Tagomi, Juliana Frink, Rudolf Wegener (*alias* Baynes), M. Wyndam-Matson, Joe et Hugo Reiss.
13. Selon la fiche de la série sur le site <http://www.imdb.com>, consulté pour la dernière fois le 23 février 2018. À cette date, trois saisons de la série ont été diffusées, une quatrième est annoncée.
14. Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, (2004) 2011, p. 22.
15. Norbert Elias, *La Société des individus*, Paris : Fayard, (1987) 1991, p. 70-71.
16. Mercklé, p. 24.
17. Dans une série « tressée », les lignes d'intrigues s'entrecroisent au sein de la narration sans influencer les unes sur les autres. Plus complexes, les scénarios « tissés » vont permettre aux lignes d'intrigues de converger et de s'interpénétrer. Cf. Breda, p. 31.
18. Le livre *La Sauterelle pèse lourd* est évoqué, au sein de leurs lignes d'intrigues respectives, par Juliana, Joe, Childan, Paul et Betty Kasoura, Reiss, Rita et Mr Matson.
19. Le « foyer » d'une série tissée est son centre névralgique, le point de recoupement des intrigues. Il peut s'agir d'un lieu ou d'un personnage ; dans le cas particulier où ce personnage n'apparaît pas physiquement dans l'œuvre ou n'interagit pas avec les autres, il s'agit d'un « foyer en creux ». Cf. Breda, p. 208.
20. Une quatrième saison est annoncée.
21. Jenkins, p. 114-116.
22. Au moment de la sortie de la première saison de *The Man in the High Castle*, une campagne publicitaire a investi certaines rames du métro de New York, entièrement décorées aux couleurs des drapeaux du « Reich des États-Unis » et des « États Japonais du Pacifique » (<https://www.theguardian.com/us-news/2015/nov/25/nazi-inspired-ads-for-the-man-in-the-high-castle-pulled-from-new-york-subway>, dernière consultation le 4 mars 2018). Pour la promotion de sa saison 2, c'est une expérience ludique en réalité virtuelle qui a été proposée au public (<http://www.therabbithole.fr/tele/promo-transmedia/experience-vr-the-man-in-the-high-castle-avec-htc-vive/>, dernière consultation le 4 mars 2018).
23. Anne Besson, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Editions du CNRS, 2015, p. 48.
24. C'est-à-dire dont chaque épisode est clos sur lui-même, à l'inverse des séries feuilletonesques dont les arcs narratifs courent sur plusieurs épisodes.
25. Le contre-exemple de *Six Feet Under* peut être cité : si cette série est bel et bien tissée et feuilletonesque, les interrelations qu'elle met en scène restent entièrement circonscrites autour des cinq membres d'une même famille, les Fischer.
26. L'expression « mondes non-mimétiques » met en exergue « la distance établie entre l'ancrage diégétique de ces genres [de l'imaginaire] et celui des œuvres se déroulant dans monde réel » (Peyron, 2008).
27. David Peyron, « Quand les œuvres deviennent des mondes : une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 335-368.
28. Stanley Milgram, « The Small-world problem », *Psychology Today*, Volume 1, 1967, p. 62-67.
29. Mercklé, p. 13.
30. Besson, p. 48.
31. Le propos est à nuancer légèrement. Dans les faits, l'espace de la diégèse de *The Man In the High Castle* n'est pas exactement « imaginaire », puisqu'il s'agit de territoires existant dans notre monde de référence : les États-Unis et l'Allemagne. Toutefois, dans cette fiction uchronique, leur découpage est différent de la réalité, ce que mettent en exergue les cartes qui les représentent. Les USA sont ainsi divisés entre un vaste territoire à l'Est rattaché au « Grand Reich Nazi », une zone

centrale neutre, et une côte Ouest appartenant aux « États japonais du Pacifique ». Il s'agit donc moins, dans cette uchronie, d'une « géographie » *stricto sensu* que d'une « organisation géopolitique » imaginaire.

32. Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XXème siècle*, Paris, José Corti, 1991.

33. Besson, p. 50 ; Jourde, p. 16.

34. Breda, p. 177.

35. Cette expression d'« autres circonstances » est à prendre dans une acception très large, puisqu'elle recouvre une infinité de possibilités, de la plus plausible à la plus fantaisiste (par exemple, « si la magie existait »).

36. Besson, p. 147.

37. Marie-Laure Ryan, « Des Mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 66 à 68.

38. Dans le premier corpus d'étude du tissage narratif, *Lost* recourait elle aussi au tissage pour mettre en place un multivers dans son ultime saison, via son utilisation du procédé narratif des « *flashsideways* ».

39. « *A Way Out* », S01E10.

40. Tagomi reviendra dans « sa » réalité au cours de l'épisode « *Detonation* » (S02E09).

41. <https://www.youtube.com/watch?v=iqTHEbl93Qc>, dernière consultation le 4 mars 2018.

## RÉSUMÉS

Cet article propose de retravailler la notion de « tissage narratif » (Breda, 2015), en développant de nouvelles pistes théoriques qui permettent d'analyser des séries télévisées complexes. Plus précisément, il s'agira de se questionner sur ce que cette approche narratologique apporte à l'étude de l'adaptation télévisuelle d'un roman de science-fiction. L'exemple choisi est *The Man in the High Castle* (Amazon, 2015-), tirée du *Maître du Haut Château* de Philip K. Dick (1962).

Le passage d'une œuvre courte à un format long et feuilletonesque permet, dans l'exemple étudié, d'opérer un « étoffement » de la narration. Cette nouvelle métaphore textile sera nourrie par l'utilisation de schémas inspirés de la théorie sociologique des graphes, qui vont donner une matérialité à la multiplication des connexions entre personnages et intrigues sur une temporalité longue.

L'expansion de la narration grâce à la sérialité participe ici d'une activité de *world building*, en mettant en place tout un monde fictionnel, à la fois « peuplé » et géographiquement étendu. L'appartenance de *The Man in the High Castle* à la culture de l'imaginaire et au genre uchronique permet en outre le passage d'un « monde possible » simple à un multivers, ajoutant une strate supplémentaire à la narration complexe.

This article aims at reworking the notion of « interwoven storytelling » (Breda, 2015) by developing new theoretical propositions to analyze complex TV series. More precisely, we will question the contribution of this narratological approach in order to study the televisual adaptation of a science fiction novel. We chose the example of *The Man in the High Castle* (Amazon, 2015-), based on a novel by Philip K. Dick (1962).

Switching from a short narrative to a longer and serialized format enables, in this case study, to apply a « narrative lining ». This new textile metaphor is supported by the means of diagrams

inspired by the sociological graph theory, giving flesh to the multiplication of connections between characters and storylines over a long period.

The narrative expansion through seriality participates in a world-building activity, creating a whole fictional world, both « populated » and geographically all over the place. The fact that *The Man in the High Castle* belongs to an « imagination culture » and to the uchronia genre enables, on top of it all, to move from a « possible world » to a multiverse, adding yet another lining layer to the complex storytelling.

## INDEX

**Mots-clés** : tissage narratif, complexité narrative, réseau de personnages, world-building, mondes possibles

**Keywords** : interwoven storytelling, narrative complexity, characters network, world-building, possible worlds

## AUTEUR

### HÉLÈNE BREDÀ

Hélène Breda est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication. Ses recherches portent sur la représentation des identités culturelles à l'écran, dans la fiction et les médias, sur la critique audiovisuelle à l'ère du numérique et sur les mobilisations militantes en ligne (féministes, queer, LGBT+).

Hélène Breda is associate professor in information and communication studies. Her research focuses on the representation of cultural identities on screen, in both fiction; on audiovisual criticism in the digital era; and on online militant activism (feminism, queer, LGBT+).