

CHORUS
POÉTIQUE ET POLITIQUE DE LA CHORALITÉ
Littérature/Cinéma/Séries



CHORUS

POÉTIQUE ET POLITIQUE DE LA CHORALITÉ

And the congregation seemed to watch with its own eyes while the voice consumed him, until he was nothing and they were nothing and there was not even a voice but instead their hearts were speaking to one another in chanting measures beyond the need for words¹.

The Sound and the Fury (1930), William Faulkner

[...] tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedabam dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre : « *Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz* ». Mi madre... la viva².

Pedro Páramo (1955), Juan Rulfo

Short Cuts ne raconte pas des « histoires » au sens traditionnel. Il montre des événements, des fragments de la vie privée de neuf couples. Je montre un moment de la vie d'un couple, je passe au second, et lorsque je reviens au premier, le public est invité à se demander : « qu'est-il arrivé entre-temps ? » Ce que l'on voit à l'écran compte moins finalement que ce qu'on vous cache. Il y a un vide que le spectateur doit remplir ».

Robert Altman, à propos de *Short Cuts* (1993)

Ce projet de recherche s'intéresse à la notion de choralité, au champ métaphorologique de sa définition, ainsi qu'à sa pertinence heuristique. Par l'étude trans- et intermédiaire des modes de représentation et des genres privilégiés où elle se déploie (roman choral, film mosaïque, série à personnages multiples), il vise à définir la notion, en intension et en extension, et à proposer une typologie de ses formes d'incarnation possibles ; à retracer son histoire et les dynamiques qui ont présidé à son développement ; à préciser les modes privilégiés de signification et de représentation du monde qu'elle porte, ainsi que les nouvelles modalités de lecture et d'interprétation qu'elle ouvre.

De quoi la choralité est-elle le nom ?

Proposons, en première approximation, qu'une œuvre chorale se définisse par trois caractéristiques :

1 « Et la congrégation semblait le regarder de ses propres yeux pendant que la voix le consumait, jusqu'à ce qu'il ne fut plus rien et qu'ils ne furent plus rien et qu'il n'y eut même plus une voix mais, à la place, leurs cœurs se parlant l'un à l'autre en psalmodies rythmées, par-delà le besoin de paroles ».

2 « [...] sans doute avais-je encore la tête pleine de bruits et de voix. Oui, de voix. Ici, où le vent se faisait rare, on les entendait mieux. Elles restaient en vous, pesantes. Je me suis rappelé ce que m'avait dit ma mère : "*Là-bas, tu m'entendras mieux. Je serai plus près de toi. Tu trouveras la voix de mes souvenirs plus proche que celle de ma mort, si la mort a jamais eu une voix*". Ma mère... la vivante. »

- elle met en scène une mosaïque de personnages et donne à entendre une pluralité orchestrée de voix singulières et subjectives, qui alternent. Dans le roman choral, chacun des personnages-narrateurs est ainsi défini par ses paroles et/ou ses pensées, dont les caractéristiques idiosyncrasiques, idio- ou sociolectales, font l'objet d'un investissement particulier,

- elle entrelace des lignes narratives différentes. Le récit se compose d'histoires multiples et entrecroisées, qui suppose à la fois l'indépendance, plus ou moins marquée, des histoires et des points de convergence, de rencontre ou de croisement, qui peuvent être actualisés dans la fiction ou bien relever de l'interprétation. Délinéarisant la chronologie narrative, il agence les événements selon une composition tabulaire, qui favorise, par des jeux de recoupement ou de recouvrement, des associations, locales ou à plus grande échelle, par échos et résonances,

- elle propose une représentation pluriperspectiviste de la réalité. La combinaison des points de vue permet, non pas d'élargir le point de vue, mais de cerner progressivement, et de façon idéalement synoptique, un événement/personnage/objet central – qui est souvent une tache aveugle. Le roman choral est donc fondé sur une tension entre restriction du point de vue et une tentative symétriquement inverse de pallier cette constriction myopique par une représentation kaléidoscopique, facettée ou mosaïque.

Il conviendra d'étudier la pertinence de cette première définition, tout en en affinant les critères pour proposer une typologie opératoire des différentes formes d'œuvre chorale. On pourrait ainsi distinguer :

a) les récits dans lesquels les personnages-narrateurs – qui sont souvent des témoins – présentent successivement leur point de vue (leur vision, leur interprétation) sur/d'un même événement/personnage/objet (l'unité est d'action).

b) les récits dans lesquels les personnages-narrateurs se connaissent/se croisent/se rencontrent sans que les perspectives soient unifiées par un événement commun (l'unité est avant tout de lieu : port, gare, hôtel, café, village, immeuble, tour, voire cimetière, etc.).

c) les récits dans lesquels les personnages-narrateurs n'ont aucun lien/lieu en commun.

On peut distinguer en outre une version optimiste et pessimiste de la choralité, selon que la multiplication des points de vue permet de reconstituer l'objet absent, ou perdu, ou que la tentative échoue, soit par lacune, soit par contradiction interne de points de vue qui n'arrivent pas à s'accorder. Il conviendrait peut-être d'ajouter une troisième catégorie, intermédiaire, où l'événement perçu fait l'objet d'une perception décalée, d'un décentrement de perspective, mais qui ne porte pas atteinte à la cohérence de l'image mosaïque.

La typologie pourra encore s'affiner par variation incrémentale des différents paramètres. Ainsi est-il possible de distinguer différents types de roman choral en fonction du degré de singularisation des voix, qui s'étend de la caractérisation la plus marquée (parlers régionaux, dialectes, argots, créoles, impuretés lexicales ou syntaxiques, ponctuations idiosyncrasiques) à l'absence de singularisation, qui dissout la spécificité des voix des personnages pour les fondre dans un fond atone.

Il pourrait aussi être intéressant de poser la question inverse de celle qui est habituellement posée à la fiction, non plus celle de l'adéquation d'une thématique à sa forme d'expression, mais celle des possibles narratifs que la structure chorale ouvre au récit. Ou, dit autrement, quel type de superstructure narrative l'infrastructure compositionnelle suscite-t-elle, favorise-t-elle, privilégie-t-elle ? Il serait ainsi possible de compléter l'analyse des formes possibles de la choralité par une typologie de ses contenus narratifs et par celle des formes privilégiées d'interrogation herméneutique, ontologique ou politique de la réalité et du monde.

Métaphorologie

Dans un chœur, les voix chantent ensemble, dans un roman choral, les voix ne sont jamais simultanées, mais successives. La narration simultanée n'existe nulle part – sauf dans l'art lyrique, par la superposition des voix (duos, trios, quatuors) – et peut-être dans des tentatives à la limite du cinéma expérimental (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1927 ; *Time Code*, 2000, Mike Figgis).

Par ailleurs, l'un des critères définitoires de la choralité – la représentation éclatée de la réalité – oblige à considérer qu'il existe une forme faible, ou minimaliste, qui conjugue deux voix seulement. Dès lors où il existe deux regards différents sur une même réalité, il existe potentiellement une complémentarité/discordance de point de vue. Il convient donc d'amender, pour ce critère spécifique, la référence musicale, ou à considérer que l'analogie vaut aussi par les différences avec l'objet de référence.

Outre celle du chœur, musical ou tragique, qui méritent un examen particulier, les métaphores convoquées pour dire l'œuvre chorale devront faire l'objet d'un examen de leur pertinence : « mosaïque », « kaléidoscope », « puzzle » ; « *braided plot* », « *crossway stories* », « *network narratives* », « *hyperlink movie* », « *ensemble film* », etc.

Parallèlement, l'effort de définition de la singularité de la choralité pose la question de la place de l'œuvre chorale – ou des caractéristiques mises en avant par le choix de l'adjectif – dans une constellation plus large des notions et des catégories génériques qui lui sont associées : « dialogisme », « polyphonie », « plurivocalité », « hétéroglossie » ; « roman pluraliste », « livre de voix », « roman maximaliste », etc.

Il conviendra à cet égard de faire retour sur les notions cardinales de « polyphonie » (*polifonija*) et de « dialogisme » (*dialogichnost'/dialogizatzija*), qui ont connu une dilution de leur sens proportionnel à leur succès dans le champ des études littéraires. Leur labilité, ainsi que leur relative indétermination générique, obligent à redéfinir ces deux notions dans la perspective de l'étude de la choralité. Il est possible, à cet égard, de préciser son sens par référence aux notions bakhtiniennes. Le dialogisme est selon Bakhtine une catégorie générique, qui vaut pour tous les faits de langage : « Les rapports de dialogue sont quelque chose de beaucoup plus large que les rapports entre répliques d'un dialogue trouvant son expression dans la composition de l'œuvre, c'est quelque chose de quasi universel, qui pénètre tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, en somme tout ce qui a sens et signification » (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*). À ce titre, la polyphonie est une forme de dialogisme, et désigne l'articulation des énoncés en contexte spécifiquement littéraire, en l'occurrence chez Dostoïevski, opposé à Tolstoï : le genre (le dialogisme *a*) contient l'espèce (la polyphonie). Mais la notion de dialogisme vaut elle-même comme espèce (le dialogisme *b*), et permet de préciser la singularité de la polyphonie. Dans le cadre de la polyphonie, l'interaction entre les voix ne suppose pas de voix hiérarchiquement dominante, à la différence du dialogisme, qui est toujours travaillé par la divergence, l'opposition ou le conflit, et où une voix – en principe celle du locuteur – est toujours présentée comme hiérarchiquement supérieure aux autres. Il est donc tentant de conserver l'opposition entre les deux espèces – polyphonie vs dialogisme *b* – pour les inclure dans un genre qui les comprend toutes deux, qui est selon Bakhtine, nous l'avons dit, le dialogisme *a*. Mais, outre la confusion induite par les deux acceptions d'un même terme, la notion de dialogisme est située à un niveau de généralité tel qu'elle ne permet pas de caractériser spécifiquement les œuvres de fiction, car le dialogisme définit la production de tout énoncé, nous l'avons dit. Nous proposons donc que cette catégorie intégratrice soit la choralité.

La proposition n'est pas sans bénéfice. Elle permet tout d'abord d'affiner la typologie, en distinguant deux formes d'œuvre chorale : l'œuvre chorale polyphonique, fondée sur l'égalité relative – harmonique – des voix, et l'œuvre chorale dialogique, fondée sur le déséquilibre des voix, où l'absence d'harmonie peut être liée ou bien à la soumission hiérarchique d'une voix à une autre, ou bien à la relation conflictuelle entre les voix. Mais la relecture des textes de Bakhtine est

susceptible d'ouvrir sur d'autres propositions, puisque les notions de polyphonie et de dialogisme, souvent convoquées dans l'étude de la fiction, n'ont pas toujours fait, sauf exception, l'objet d'une théorisation de leur application aussi rigoureuse que celle qui a été menée dans le domaine des sciences du langage, par l'École de Liège, la ScaPoLine, ou encore les tenants de l'Analyse du Discours, notamment.

Par ailleurs, le terme même de « choralité » n'est pas sans intérêt, puisque sa référence est double, à la fois à l'histoire du théâtre, notamment antique, et à celle de la musique, quand celle de polyphonie se réduit à la seule musique, pour désigner une caractéristique de structure : la superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes. En revanche, la notion de choralité comprend celle de polyphonie – elle intègre notamment la tension entre contrepoint et harmonie –, mais elle pose en sus la question, tant poétique, esthétique que politique, de la relation entre individuel et collectif, unité et multiplicité, singularité et pluralité, homogénéité et hétérogénéité, unisson et dissonance, etc. Elle est donc une notion à la fois plus large et plus riche d'harmoniques que celle de polyphonie.

Pourtant, la notion de polyphonie reste hégémonique dans le champ de recherche anglo-saxon, qui ne connaît, et n'utilise, que très peu la notion de choralité, si ce n'est pour désigner le genre filmique (*choral movie*). Il serait intéressant, à cet égard, de confronter ces traditions critiques différentes, ce que ce projet se propose de faire, notamment par la mise en place de collaborations internationales.

Pour une poétique historique et inter-médiale

L'adjectif « choral » a été emprunté à la critique cinématographique pour être appliqué à la littérature. L'étiquette est commode, et a connu un certain succès marketing et médiatique, mais l'œuvre chorale n'a pas fait l'objet de tentative de définition précise, ni d'étude de son moment d'émergence ou de cristallisation.

Menschen im Hotel. Kolportageroman mit Hintergründen (1929, Vicki Baum) est adapté dans la foulée au cinéma (*Grand Hotel*, 1932, Edmund Goulding) ; entre-temps Walter Ruttmann a tourné *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) et Berthold Viertel, *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (1926). *As I Lay Dying* (William Faulkner) paraît en 1930, peu après *Perrudja* (1929, Hans Henny Jahnn), qui est contemporain de *The Sound and The Fury* (1929). Il faudrait aussi citer *Manhattan Transfer* (1925, John Dos Passos) – habituellement considéré comme un roman de montage. Et aussi *Berlin Alexanderplatz* (1929, Alfred Döblin), sans oublier l'incontournable *Ulysses* (1918-1920/1922) de James Joyce.

Une étude de poétique historique, qui s'intéresserait au développement des différentes formes de roman choral dans le temps, et dans l'espace, serait ainsi bienvenue, ainsi qu'une enquête généalogique. À titre d'exemple, la relation de filiation du roman choral avec le roman du flux de conscience anglo-saxon ou le roman analytique français méritera d'être interrogée, ainsi que l'hypothèse selon laquelle le roman choral serait une évolution de ces derniers : le roman de conscience monophonique devenant, par multiplication des protagonistes, roman choral. Enfin, si l'on s'attache à distinguer les différentes composantes du genre (multiplication des protagonistes, décentrement du récit, composition mosaïque, délinéarisation de la narration, perspective plurielle, etc.), l'enquête pourra remonter plus avant dans le temps et reconnaître, non pas tant des précurseurs du genre, que des interrogations et des préoccupations proches dans d'autres types de fiction – la référence à *La Comédie humaine* est ainsi fréquente. On pourra également se poser la question symétrique, non plus celle de la généalogie du genre, mais celle, ex post, des conditions, artistiques, socio-culturelles, politiques, etc., qui ont rendu possible l'émergence du genre choral.

Le second moment de floraison du genre choral, tant de la forme littéraire que cinématographique, dans les années 1990, devra aussi faire l'objet d'un examen approfondi. *Sweet Hereafter* (Russel Banks) est publié en 1990 (il sera adapté au cinéma en 1997 par Atom Egoyan) et *Short Cuts* (Robert Altmann) sort en salles en 1993. Depuis, le succès médiatique des œuvres chorales, tant en salles que dans les librairies, ne se dément pas : *Imarat Ya'qubyan (L'Immeuble Yacoubian, 2002)* d'Alaa El Aswany se vend à 100 000 exemplaires en Égypte, et l'adaptation cinématographique du roman par Marwan Hamed, en 2006, attire plus d'1 500 000 spectateurs et spectatrices en salles ; en France, *Lignes de faille* (Nancy Huston) obtient le Prix Femina en 2006, et les ventes du roman atteignent 120 000 exemplaires. Pourtant, ce succès ne s'obtient-il pas au prix d'une simplification – d'un affadissement – de sa complexité formelle d'origine ? On pourra enfin s'interroger sur les convergences entre ces deux moments, d'apparition puis de renaissance, de la forme chorale, et ce qu'elles révèlent de leurs époques respectives.

La relation de connexité du roman choral avec le film choral – qui privilégie la présence de protagonistes multiples et l'entrelacement des intrigues à la polyphonie des voix, et où la fonction du personnage est en outre singulièrement diluée – mérite aussi d'être étudiée, et il n'est pas certain que les moyens et les fins du film choral soit les mêmes que ceux du roman choral, les deux genres relevant peut-être plus d'une évolution buissonnante que d'une généalogie en forme de descendance, ou de cousinage.

Il est en outre vraisemblable que la forme chorale soit l'une des formes, depuis reléguée, du cinéma des premiers temps ; elle est présente chez D. W. Griffith (*Birth of A Nation, 1915*) ou S. Eisenstein (*Stachka, 1923*). Dans ce que Noël Burch appelle le *Primitive Mode of Representation (La Lucarne de l'infini, 1991)*, les plans ignorent la dialectique *plan d'ensemble/gros-plan* et mettent en scène une image-tableau centrifuge, qui n'est pas encore centrée sur la personne de l'acteur, au point d'apparaître au spectateur contemporain comme une image proliférante, confuse, désordonnée, voire illisible. La représentation primitive est en outre fondée sur une logique d'articulation narrative qui ne se soumet pas à la succession chronologique des séquences dans le temps et à leur articulation spatiale par contiguïté.

La dimension chorale prend une nouvelle dimension dans la série, favorisée par le nombre, la diversité et l'ampleur des arcs diégétiques que le format du genre autorise, voire suscite. Mais son terrain d'élection est avant tout l'exploitation de la diversité des possibilités de focalisation/ocularisation/auricularisation – la « démultiplication des points de vue » (Valentine Robert) –, qui peut ouvrir sur des inventions narratives, comme le *sidequel* (encore appelé *Point Of View-sequel*, ou *paraquel*), qui est un *sequel* parallèle, soit une re-narrativisation de tout ou partie de l'œuvre source vue cette fois selon le point de vue de personnages qui étaient présents dans l'action initiale, mais à la marge. Sur le plan du récit, les séries à personnages multiples donnent la priorité à l'étude des relations entre les personnages plutôt qu'à l'action, à l'événement ou à la péripétie, qui cessent d'être motrices dans la conduite d'un récit décentré, détéléologisé, décausalisé. Corrélativement, la série est le lieu privilégié de la description de la vie d'une communauté – Pierre Esquenazi définit ainsi la série comme la « biographie d'une communauté » (*Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?, 2010*) –, et d'une réflexion sur des modèles alternatifs d'organisation sociale, où la structure hiérarchique et pyramidale de la société est concurrencée, contestée ou minée par des réseaux de solidarité entre pairs.

Donner (de) la voix ?

Le roman choral participe de la redéfinition/reconfiguration du personnage en le désolidarisant de son état civil, auquel la fiction ne prétend plus faire concurrence, et en ne lui donnant plus d'incarnation autre que celle de sa voix, à laquelle il est réduit, et de son discours, qui n'est plus

celui d'une conscience transparente à elle-même et dont les formes conventionnelles d'expression (monologue intérieur, discours indirect libre, *stream of consciousness*, etc.) devront faire l'objet d'une réévaluation des a priori qui les sous-tendent à l'aune de la spécificité de la parole chorale, et des différentes formes que la représentation littéraire de la pensée et de l'expérience sensorielle est susceptible d'y prendre.

L'œuvre chorale déhiérarchise en outre le système des personnages en abandonnant la bipartition entre personnage principal et personnage secondaire, et elle promeut sur le devant de la scène des types que la fiction reléguait jusqu'alors à la marge : aliénés, mendiants, handicapés, enfants, outlaws, etc., auxquels elle sert de porte-voix. Déhiérarchisation et déshéroïsation vont de pair, parfois jusqu'à l'effacement même de toute singularité : *Offene Welten ohne Helden* (*Mondes ouverts sans héros*, 2007, non traduit) est le beau titre d'un essai de Margrit Tröhler consacré aux films sans personnage principal.

Le dispositif choral semble être enfin l'une des formes de prédilection pour accueillir ou recueillir la voix de personnages socialement discriminés (classisme, racisme, sexisme, etc.) : voix minorées, voix discriminées, voix empêchées, voix méprisées, mais aussi voix marginales, voix inassignables, voix de résistance ou de révolte. Elle est aussi le lieu de l'expression privilégiée de leur relation de tension, d'opposition, d'affrontement, mais aussi, possiblement, d'échange ou de conciliation avec les voix de la domination, les voix centrifuges et centralisatrices, ou d'autres voix, égales ou complémentaires. La forme chorale est donc le terrain d'expérimentation des formes de rencontre, de contamination ou d'hybridation des paroles – qui témoignerait d'un « tournant ethnographique » de la fiction (Hal Foster) ?

Une part de la réflexion consistera à interroger les enjeux sociaux, éthiques et politiques de ces formes chorales dans un contexte où, par ailleurs, les frontières entre littérature, reportage et sciences sociales, mais aussi entre genres, tendent à s'estomper. Sera ainsi susceptible d'être étudié plus attentivement l'un des critères distinctifs de la choralité, à savoir son ambition démocratique de donner à entendre celles et ceux dont la voix, étouffée, reléguée, marginalisée ou exilée, ne porte pas. Parallèlement, on pourra se demander si cette conviction égalitaire que porte l'esthétique chorale vaut, dans les temps de crise du modèle démocratique et de déliaison sociale – les années 1930 comme celles de la fin du 20^{ème} siècle –, comme consolation du monde ou bien comme modèle possible d'une action politique, et donc comme laboratoire de mondes à venir.

Aurélié ADLER, UPJV, maîtresse de conférence en littérature française (20^{ème} et 21^{ème} siècles), co-responsable de l'axe de spécialité « Roman & Romanesque » (CERCLL)

Marine DUVAL, UPJV, doctorante en littérature comparée

Christian MICHEL, UPJV, maître de conférences (habilité à diriger des recherches) en littérature générale et comparée, co-responsable de l'axe transversal « Fabriques de l'intermédialité » (CERCLL)

Contacts : aurelie.adler@u-picardie.fr
marine.duval@u-picardie.fr
christian.michel@u-picardie.fr

Projets de colloque et/ou de publication de volumes d'étude (2024-2028)

Automne 2024 : « Poétique du roman choral », Université de Picardie-Jules-Verne (CERCLL)
 2025 « Choralités audio-visuelles (cinéma, série, vidéo) »
 2025 « Politique de la choralité : la démocratie des voix ? »
 2026 « Donner de la voix ? Voix mineures, paroles hybrides, langues chorales »
 2027-2028 Publication d'un ouvrage de synthèse *Poétique, Esthétique et Politique de la Choralité*.

Bibliographie sélective

- AZOULAY, Vincent, ISNARD, Paulin, « Athènes 403. Une histoire chorale », Flammarion, « Au fil de l'histoire », 2020.
- ARONSON, Linda, *The Six Sorts of Parallel Narrative*, <https://www.lindaaronson.com/six-types-of-parallel-narrative.html>
- AZCONA, Maria del Mar, *The Multi-Protagonist Film*, Oxford, John Wiley & Sons, 2010.
- BARNEY, Darin David, *The Network Society*, Cambridge, Polity, 2004.
- BEAL, Wesley, LAVIN, Stacy, « Theorizing Connectivity : Modernism and the Network Narratives », *Digital Humanities Quarterly*, vol n° 5, 2011.
- BORDWELL, David, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.
- BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini (Naissance du langage cinématographique)*, Nathan Université, 1991 (L'Harmattan, 2007).
- CASTELLS, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.
- Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke et Laurence Rosier (dir.), De Boeck Supérieur, 2005.
<https://www.cairn.info/dialogisme-et-polyphonie-approches-linguistiques--9782801113646-page-339.htm>
- GENZ, Julia, « Il wullte bien, mais il ne puffte pas » – de la polyglossie à la polyphonie dans le roman *Der sechste Himmel (Feier a Flam)* de Roger Manderscheid, *The Dynamics of Wordplay/ Enjeux du jeux de mots*, Esme Winter-Froemel (dir.), De Gruyter, 2015.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, 1996.
- LABRECQUE, Maxime, « Le film choral, entre interactivité et hypertextualité », *Revue Française des sciences de l'information et de la communication*, 10 | 2017, <https://journals.openedition.org/rfsic/2724>
- LABRECQUE, Maxime, « Le Film choral. L'Art des destins entrecroisés », *Séquences*, n° 275, nov.-déc. 2011, <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2011-n275-sequences1823041/65368ac/>
- LABRECQUE, Maxime, « Un monde en réseaux (Le film choral depuis les années 90) », *revue Proteus*, n° 6, 2013, https://www.academia.edu/27243075/Un_monde_en_r%C3%A9seaux_Le_film_choral_depuis_les_ann%C3%A9es_1990.
- LABRECQUE, Maxime, *Le Film choral. Panorama d'un genre impur*, Longueuil, L'instant même, collection L'instant Ciné, 2017.
- Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie*, Alexandre Gefen, Frédérique Leichter-Flack (dir.), *Colloques Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8057.php>
- LECACHEUR, Maud, *La littérature sur écoute : recueillir la parole d'autrui de Georges Perec à Olivia Rosenthal*, thèse soutenue le 1^{er} avril 2022 à l'ENS-Lyon, à paraître aux Presses universitaires de Saint-Etienne.
- MESSAGE, Vincent, *Romanciers pluralistes*, Seuil, « Le Don des langues », 2013.
- Polyphony and the Modern*, Jonathan Fruoco (dir.), Routledge, 2021.
- MALCUZYNSKI, M-Pierrette, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises* (Univ. de Montréal), *Bakhtine mode d'emploi*, André Belleau (dir.), 1984.
- MALCUZYNSKI, M-Pierrette, « Polyphonic Theory and Contemporary Literary Practice », *Studies in Twentieth Century Literature* (Univ. of Nebraska), *Mikhail Bakhtin*, Clive Thomson (dir.), 1982.

MALCUZYNSKI, M-Pierrette, « Polyphony, Polydetermination and Narratologic Alienation in the 1960s », Proceedings of the Xth International Comparative Literature Congress / Actes du Xème Congrès International de Littérature Comparée, Anne Balakian (dir.), 1981.

Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire, Raphaël Baroni, Francis Langevin (dir.), Arborescences. Revue d'études françaises, n° 6, septembre 1976.

Plurivocalité et Polyphonies (Une voie vers la modernité ?), Rafaèle Audoubert (dir.), Garnier Classiques, 2022.

RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Les points de vue et la logique de la narration (tome1), Dialogisme et polyphonie dans le récit (tome 2), Lambert-Lucas, 2008.

ROBERT, Valentine, « La démultiplication des points de vue ou le récit audiovisuel diffracté. Pour une théorie de la répétition narrative, entre POV-Sequel et effet Rashomon », Cahiers de narratologie, 43 | 2023, <https://journals.openedition.org/narratologie/14587#bodyftn25>

SILVEY, Vivien, « Not Just Ensemble Film : Six Degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives », FORUM, University of Edimburg Postgraduate Journal of Culture and the Arts, n° 8, 2009.

TRÖHLER, Margrit, « Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles », revue Iris, vol. 29, Printemps 2000.

TRÖHLER, Margrit, *Offene Welten ohne Helden (Pluralen Figuren-konstellationen im Film)*, Zürcher Filmstudien 15, Marburg, Schüren Verlag GmbH, 2007.

TOUYA, Aurore, *La Polyphonie romanesque*, Classiques Garnier, 2015.

VIART, Dominique, « Les littératures de terrain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°18, 2019, en ligne : <https://journals-openedition-org.bnf.idm.oclc.org/fixxion/1275>