

Fictions multiverselles et narratologie culturelle

Gabriele D'Amato and Luca Diani



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/17204>

DOI: 10.4000/14g78

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Gabriele D'Amato and Luca Diani, "Fictions multiverselles et narratologie culturelle", *Cahiers de Narratologie* [Online], 47 | 2025, Online since 29 July 2025, connection on 30 July 2025. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/17204> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/14g78>

This text was automatically generated on July 30, 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Fictions multiverselles et narratologie culturelle

Gabriele D'Amato and Luca Diani

Cinq conditions clés des récits multiversels

- 1 Ces dernières années, le public s'est familiarisé avec le terme « multivers ». La popularité croissante de ce concept, initialement restreint au domaine de la physique (Everett 1957, Lewis 1986, Tegmark 2003), peut être expliquée par l'adoption généralisée du multivers en tant que trope narratif dans les films, séries télévisées, jeux vidéo et romans, y compris *Everything Everywhere All at Once* (Kwan & Scheinert, 2022), qui a gagné sept Oscars, et le « Marvel Cinematic Universe » avec sa *Multiverse Saga*. Cependant, la diffusion du multivers à travers les médias contemporains n'a pas encore conduit à une compréhension commune parmi les chercheurs. Cet article a pour but de proposer une définition plus restreinte des récits de multivers en exposant, dans la première section, cinq conditions clés des récits multiversels ; dans la deuxième section, nous soutenons que le multivers, en tant que forme narrative, peut mettre en lumière des implications idéologiques et négocier des valeurs culturelles ; enfin, les troisième et quatrième sections explorent le potentiel culturel de deux récits multiversels : la série de films du *Spider-Verse* et *Everything Everywhere All at Once*.
- 2 Dans son essai fondamental sur le pluralisme ontologique dans les récits fictifs, Marie-Laure Ryan analyse comment la fiction narrative traite de « la notion de multivers composé de mondes parallèles » (2006 : 634). Elle distingue « trois types d'histoires courants dans la fantasy et la science-fiction, à savoir, le récit d'exploration *transworld*, le récit d'histoire alternative et le récit de voyage dans le temps » (656). Puisque « ces types d'histoires existent à la fois dans une version à un seul monde et dans une version à plusieurs mondes » (656), il semble suffisant d'avoir la version à mondes multiples d'un récit pour imposer un récit de multivers.
- 3 Cette association contribue à l'ambiguïté du concept de multivers en narratologie, ainsi qu'aux difficultés d'établir une compréhension partagée de ses caractéristiques

narratives parmi les chercheurs. Mark J. P. Wolf, par exemple, définit le multivers comme « la structure globale résultant de la connexion de deux ou plusieurs univers qui, bien qu'étant connectés, demeurent distincts et séparés » (2012 : 216). De plus, dans son analyse, le terme apparaît également avec une signification hors-texte, comme un monde narratif réuni à partir de différentes fictions grâce à une stratégie de crossover dépendant de « personnages transnarratifs (ou objets) et de liens géographiques (ou spatio-temporels) » (216). De même, Alain Boillat se réfère au multivers comme un « principe d'organisation filmique » (2022 : 26). Selon Boillat, une ontologie multiverselle consiste, au minimum, en « une disposition à deux mondes » (130). Cela le conduit à classer sept types de « mondes autres » – allant des « mondes distants » aux « mondes parallèles ». Ces catégories ne sont pas exclusives, et chacune d'elles est considérée comme une forme de récit multiversel.

- 4 Récemment, deux ouvrages collectifs ont été consacrés au sujet du multivers dans la fiction. Dans l'introduction de *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives* (2025), les éditeurs Angélica Cabrera Torrecilla et Francisco Sáez de Adana abordent « le multivers comme la collision de mondes ou de réalités » (2025 : 1), le comprenant comme « un symptôme et une expression culturelle de notre contexte postmoderne contemporain, non seulement comme une métaphore mais aussi comme une réalité cosmologique » (2). De même, tout en reconnaissant à quel point la connaissance du concept de multivers peut être répandue aujourd'hui, dans le premier chapitre de *Entering the Multiverse* (2025), Paul Booth définit ce dernier comme « une construction qui permet l'exploration de réalités alternatives, de canons multiples et de réalités contradictoires dans les limites d'un seul récit fictif » (2025 : 3). La grande variété des contributions des deux volumes offre des analyses approfondies du multivers, en s'appuyant sur différentes méthodologies et en abordant le sujet sous divers angles. Cependant, l'hétérogénéité des approches semble encore étirer la notion déjà large de multivers. Bien qu'il soit difficile de contester l'affirmation selon laquelle « le multivers ne peut, par définition, être singulier » (Booth 2025 : 10), il ne faut pas pour autant ignorer l'avertissement de Ryan lié au concept même de multivers : « Plus une notion devient large, plus le noyau de son sens devient faible » (2025 : 168). En accord avec cette déclaration, elle introduit une liste de neuf caractéristiques des récits de multivers, affirmant qu'« un récit de multivers doit remplir un nombre suffisant de conditions choisies dans la liste suivante. Les deux premières sont obligatoires, les autres facultatives » (Ryan 2024) :¹

1. Affirmation de la coexistence d'états de choses contradictoires, mais réalisés dans des mondes différents.
2. Personnages, objets ou lieux ayant des doubles dans d'autres mondes.
3. Possibilité de voyager d'un monde à l'autre.
4. Existence de points de communication entre mondes.
5. Structure arborescente : il existe des points où les mondes divergent d'un tronc commun, au lieu d'exister indépendamment les uns des autres.
6. Explications scientifiques.
7. Le personnage principal est conscient de l'existence de mondes multiples.
8. Les autres personnages sont conscients de l'existence de mondes multiples.
9. Interdépendance des mondes : ce qui se passe dans un monde influence ce qui se passe dans un autre.

- 5 Dans D'Amato & Diani (2024), nous avons introduit notre conceptualisation des récits multiversels en identifiant cinq conditions clés, qui se recoupent parfois avec celles de Ryan. Cependant, alors que Ryan propose que seules les deux premières caractéristiques soient obligatoires pour qu'un récit se présente comme un multivers – ce qui suggère une qualité scalaire – nous soutenons qu'un récit multiversel doit remplir nos cinq conditions, qui sont toutes nécessaires. Par conséquent, notre proposition est plus restrictive que les modèles de Ryan (2006, 2024, 2025) ainsi que d'autres conceptualisations des récits multiversels, y compris celles de Wolf (2012), Boillat (2022), Cabrera Torrecilla (2019, 2025), Sáez de Adana (2025), Booth (2025) et Voice (2025).
- 6 Selon la première condition, le récit exige l'existence d'une infinité de mondes parallèles. Ainsi, il ne suffit pas qu'un récit de multivers relie deux univers ou plus, ou qu'il implique l'existence potentielle de réalités infinies. Naturellement, aucun récit ne peut représenter un nombre infini de mondes parallèles ; cependant, chaque monde parallèle doit être considéré comme un monde réel (*actual world*) dans l'infinité réelle des autres.
- 7 La deuxième condition des récits multiversels est l'égalité de statut ontologique des mondes parallèles qu'ils présentent. Dans ces récits, tous les mondes ont le même statut ontologique, ce qui signifie qu'aucun monde n'est privilégié comme appartenant à un niveau diégétique supérieur ou inférieur aux autres. Cela contraste fortement avec les récits où les réalités virtuelles, les rêves ou les mondes imaginés, qui sont subordonnés à un monde primaire ou à un « réel textuel » (Ryan 1991), comme dans *The Matrix* (L. et L. Wachowski, 1999) ou *Inception* (Nolan, 2010). En maintenant cette ontologie non hiérarchique, les récits multiversels évitent de reléguer les mondes alternatifs à un statut secondaire ; ils mettent plutôt en avant la complexité de réalités multiples habitées par une infinité de personnages.
- 8 La troisième caractéristique essentielle des récits multiversels est la présence d'interférences et d'interactions entre les mondes parallèles, généralement permises par des voyages *transworld* ou d'autres moyens de communication entre les dimensions. Un élément clé de ces interactions est la rencontre entre des personnages et leurs *counterparts*. Les *counterparts* sont les multiples variantes d'un même personnage qui existent à travers le multivers, chacun ayant ses propres histoires, traits ou fonctions narratives. Les interactions entre les *counterparts* peuvent aller de la coopération au conflit antagoniste, et elles sous-tendent souvent la progression narrative des récits multiversels.
- 9 Bien que les mondes parallèles dans un récit multiversel soient infinis et ontologiquement non hiérarchiques, chaque œuvre représente nécessairement un nombre limité de mondes ou de personnages. La focalisation sur un personnage crée une hiérarchie narrative dans le récit – la quatrième caractéristique du récit multiversel – dans laquelle certains mondes sont mis en évidence ou explorés en détail, tandis que d'autres restent périphériques ou non représentés. Les récits multiversels sont racontés du point de vue d'un personnage habitant un monde spécifique, qui sert de point focal pour la compréhension du multivers par le public. Cela crée une hiérarchie dans la connaissance du multivers par les destinataires, sans pour autant remettre en cause le statut ontologique égal des mondes eux-mêmes. Par conséquent, la hiérarchie narrative aide à organiser la complexité du multivers, en dirigeant

l'attention du public et en façonnant leur investissement émotionnel envers des personnages ou des intrigues spécifiques.

- 10 Étant donné la multiplicité inhérente à cet univers narratif, la cinquième caractéristique du récit multiversel concerne la mise en œuvre de diverses « orienting strategies » (Kukkonen 2010) pour aider le public à naviguer dans le réseau complexe des mondes parallèles. Comme l'a noté Karin Kukkonen, ces stratégies peuvent prendre plusieurs formes, allant de personnages qui agissent comme guides – ou « substituts de lecteurs » (2010) –, à des indices visuels et narratifs qui distinguent les mondes. Une stratégie d'orientation courante est l'utilisation de personnages qui, soit sont nouveaux dans le multivers, soit possèdent des connaissances spéciales sur son fonctionnement, servant ainsi de substitut au point de vue du public. Une autre stratégie clé d'orientation est l'utilisation d'acteurs incarnant plusieurs versions du même personnage à travers différents mondes, ce qui permet au public de saisir visuellement l'idée d'homologues.
- 11 Dans la section suivante, nous soutiendrons que ces cinq caractéristiques fondamentales interagissent non seulement dans les frontières diégétiques du multivers, mais aussi avec la dimension extradiégétique, impliquant des enjeux idéologiques et culturels.

Narratologie culturelle et multivers

- 12 Les recherches académiques ont jusqu'à présent abordé l'ontologie particulière des récits multiversels principalement comme un dispositif formel ou un outil permettant aux créateurs et scénaristes de relever des défis narratifs complexes (Thon 2015, Baroni, Goudmand & Ryan 2023, Kunz & Wilde 2023). L'un des principaux axes d'étude concerne la manière dont le cadre du multivers permet aux créateurs de résoudre les contradictions préexistantes au sein d'un univers fictionnel donné, en particulier dans les franchises de longue durée où des erreurs de continuité, des *retcons* ou des canons concurrents émergent au fil du temps. Jan-Noël Thon a analysé cette idée sous l'appellation d'« explication interne », c'est-à-dire une justification diégétique des contradictions narratives ou visuelles « qui apparaissent parmi les storyworlds propres aux œuvres des franchises de comics telles que celles de Marvel ou de DC » (Thon 2015 : 43). Selon Thon, le multivers fonctionne comme un dispositif permettant de « souder » les storyworlds spécifiques à chaque œuvre en un tout transmédiat, comme en témoigne le MCU dans *Spider-Man: No Way Home* (2021) et *Deadpool & Wolverine* (2024), qui intègrent respectivement le MCU aux franchises et propriétés intellectuelles de Sony et de Fox. En introduisant plusieurs lignes temporelles et une infinité de mondes parallèles, les scénaristes peuvent réconcilier les incohérences sans pour autant rejeter entièrement les récits passés, préservant ainsi l'investissement des fans tout en maintenant une flexibilité créative : le multivers devient ainsi « un stratagème narratif [...] qui permet de réintégrer rétroactivement des films qui ne partageaient initialement pas le même univers » (Baroni et al. 2023 : 18).
- 13 En outre, la recherche a exploré comment le multivers constitue un mécanisme économiquement avantageux pour l'expansion des franchises. En proposant des versions alternatives de personnages, de décors et d'événements familiers, le récit multiversel permet aux propriétés intellectuelles de rester dynamiques, générant continuellement de nouveaux contenus sans être limitées par une progression linéaire

ou une clôture narrative (voir McLaughlin 2025). Cette approche prolonge non seulement la durée de vie des franchises établies, mais facilite également les crossovers, les reboots et les réinterprétations susceptibles d'attirer des publics variés. De plus, dans le paysage médiatique contemporain, où la narration transmédiatique et la synergie des franchises sont des stratégies dominantes, le modèle du multivers constitue un moyen efficace d'intégrer divers formats médiatiques – des comics aux films, en passant par les séries télévisées et les jeux vidéo – dans un cadre à la fois cohérent et flexible, ce que nous avons analysé sous l'appellation de « multivers transmédiatique » (D'Amato & Diani 2024).

- 14 Par conséquent, les chercheurs ont de plus en plus étudié le multivers comme une convention narrative opérant à l'intersection de la complexité narrative et des logiques de production. Certaines critiques soulignent toutefois que cette approche peut parfois privilégier des impératifs commerciaux au détriment de la sophistication narrative, entraînant une dépendance excessive à la nostalgie, au spectacle ou à la résurgence de personnages motivée par le marché.² Néanmoins, le multivers demeure un outil puissant et polyvalent dans les médias contemporains, et son potentiel dépasse largement les pratiques de production et les logiques économiques.³ Plus précisément, cet article soutient que le multivers possède également un potentiel culturel et éthique significatif, en particulier lorsqu'il est analysé sous l'angle de la narratologie culturelle.
- 15 Ces dernières années, la théorie narrative contemporaine a remis en question la séparation structuraliste entre la forme et les contextes culturels, en explorant la convergence entre forme et idéologie sous différentes perspectives, telles que la narratologie « postcoloniale », « contextualiste » ou « culturelle » (voir Nünning 2009). Roy Sommer, par exemple, distingue les approches « process-oriented » des approches « corpus-based » en narratologie : les premières portent généralement sur les processus de compréhension et d'interprétation narrative, comme la narratologie cognitive ou rhétorique ; les secondes se concentrent sur des aspects spécifiques aux médias (par exemple, la narratologie du cinéma) et sur des narratologies « thématiques », telles que les approches postcoloniales ou féministes du récit (Sommer 2012). La narratologie culturelle peut ainsi être comprise comme une approche *process-oriented*, avec de multiples ramifications fondées sur des corpus spécifiques, abordant des problématiques postcoloniales (Dwivedi, Nielsen & Walsh 2018), écologiques (Caracciolo 2021, James 2022) et migratoires (Caracciolo 2024, Adinolfi 2024). Bien que conceptuellement diversifiées, ces approches convergent en mettant en lumière la pertinence idéologique de la forme narrative.
- 16 En nous appuyant sur les travaux en narratologie culturelle, nous cherchons à aller au-delà de l'idée du multivers comme simple stratagème dicté par le marché, afin d'explorer son potentiel culturel plus large. Plutôt que de se limiter à décrire une stratégie économiquement opportuniste favorisant l'expansion des franchises ou la résolution rétroactive de problèmes narratifs engendrés par la sérialisation, les récits multiversels peuvent se mettre au service d'une remise en question des récits culturels dominants, subvertir les hiérarchies narratives ou perturber la progression téléologique. Naturellement, nous ne prétendons pas que tous les récits multiversels remplissent ces fonctions idéologiques : comme l'a formulé Meir Sternberg dans son célèbre « Proteus Principle », la relation entre les formes narratives et leurs fonctions discursives est loin d'être univoque, car une même forme peut revêtir des implications éthiques ou politiques différentes selon les contextes (Sternberg 1982). Autrement dit,

il n'est pas possible d'établir une corrélation directe entre une stratégie formelle donnée et une signification idéologique précise. Prenons, par exemple, le dispositif narratif de la prolifération des *counterparts*, qui constitue l'une des caractéristiques clés des récits multiversels. Tandis que la section suivante analysera sa valeur culturelle à travers l'exemple de la série de films *Spider-Verse*, l'expansion incessante des personnages du MCU tend, selon Jon Hegglund, à « affaiblir le pouvoir humanisant du récit en transformant des personnages *mimétiques*, lisibles comme des humains possibles, en personnages *synthétiques*⁴, dont l'humanité est secondaire par rapport à leur rôle structurel dans la reconstruction gamifiée d'un multivers » (Hegglund 2025). Par conséquent, un même procédé narratif du multivers peut véhiculer des significations idéologiques opposées, allant de la remise en question subversive des grands récits culturels à la réaffirmation d'un « capitalisme épuisé » (Hegglund 2025).

- 17 Dans le cadre théorique développé par Marco Caracciolo, la narratologie culturelle partage des points communs avec la lecture néo-formaliste de la littérature proposée par Caroline Levine, laquelle met en évidence la pertinence des formes littéraires en relation avec les configurations politiques et sociales (Levine 2015). Selon Caracciolo, le « New Formalism » et la narratologie culturelle peuvent être appréhendés à travers le concept de « négociation », formulé par Luc Herman et Bart Vervaeck, lequel implique de « prendre en compte des enjeux culturels » (2017 : 613) en interprétant les récits dans le cadre d'un arrière-plan de valeurs et de croyances culturelles. Puisqu'il est impossible d'établir une correspondance univoque entre une forme et sa signification idéologique, Caracciolo soutient que la narratologie culturelle ne vise pas à choisir entre une théorie générale du récit et l'application de concepts à des exemples spécifiques. Son principal objectif consiste plutôt à « élaborer un cadre conceptuel qui serve de “niveau intermédiaire” flexible entre le général et le particulier, entre théorie et application », afin d'analyser « un certain nombre de contraintes et d'opportunités structurelles dans l'interaction entre les formes narratives et les contextes idéologiques » (2024 : 359).
- 18 Dans notre analyse, ces contraintes et opportunités se reflètent dans les caractéristiques typiques du récit multiversel, allant de la prolifération et de l'interaction des personnages à l'inversion des rôles actantiels canoniques, en passant par l'infinité des mondes parallèles et leur statut ontologique égalitaire. Dans les sections suivantes, nous examinerons deux études de cas, les deux films d'animation *Spider-Man : Into the Spider-Verse* (Ramsey, Persichetti & Rothman, 2018, ISV ci-après) et *Spider-Man : Across the Spider-Verse* (Dos Santos, Powers & Thompson, 2023, ASV ci-après), et *Everything Everywhere All at Once* (2022, EEAAO ci-après), afin d'explorer comment les propriétés formelles des récits multiversels peuvent interagir avec trois enjeux culturels majeurs : la race, le genre (comme *gender*) et la migration.

Prolifération des *counterparts* et instabilité des rôles actantiels dans le *Spider-Verse*

- 19 L'une des caractéristiques les plus reconnaissables de la narration multiverselle est la prolifération incessante de variantes d'un même personnage (ou *counterparts*). Dans la première section, nous avons identifié l'interférence entre *counterparts* comme l'un des aspects fondamentaux de notre compréhension restreinte du récit multiversel contemporain. Dans des œuvres aussi diverses que le film *Coherence* (Byrkit, 2013), la

sitcom *Rick and Morty* (Roiland & Harmon, 2013–présent) ou le jeu vidéo *BioShock Infinite* (2K Games, 2013), les protagonistes finissent par rencontrer ou interagir directement avec une ou plusieurs de leurs variantes multiverselles. Nous soutenons ici que cette interférence est d'une importance cruciale sur le plan cognitif, narratif et culturel.

- 20 En introduisant son approche narratologique pionnière sur les univers parallèles, Ryan affirme que « l'idée de réalités parallèles n'est pas encore solidement établie dans nos encyclopédies privées, et le texte doit fournir des indices forts pour nous amener à suspendre momentanément notre croyance intuitive en une cosmologie classique » (2006 : 671). Près de vingt ans plus tard, cependant, les choses ont changé. La montée en puissance des récits multiversels à travers les médias – tant dans des circuits grand public que dans des sphères plus académiques – ainsi que la légitimation culturelle apportée par des films primés aux Oscars tels que *ISV* et *EEAAO* ont rapidement conventionnalisé cet univers narratif et ses potentialités pour le public.⁵
- 21 Dans D'Amato & Diani (à paraître), nous abordons les défis cognitifs posés par cette prolifération apparemment « impossible » et nous nous concentrons sur une stratégie spécifique permettant de la naturaliser : l'explication interne, telle que définie par Thon. Plus précisément, la « dissonance cognitive » (Kiss & Willemsen 2017) provoquée par la multiplication des *counterparts* est atténuée, puis finalement résolue, grâce à une justification diégétique de l'existence de versions infinies d'un même personnage, à savoir l'ontologie particulière du multivers. Par exemple, dans *ISV*, le protagoniste et personnage focalisant, Miles Morales, est initialement déconcerté par l'apparition soudaine de versions alternatives de Spider-Man. Cette dissonance est progressivement atténuée pour lui et pour le spectateur lorsqu'il est expliqué que le collisionneur du Caïd a brisé les barrières dimensionnelles, attirant des Spider-People de différentes réalités dans l'univers de Miles. L'explication interne est renforcée lorsque les divers Spider-People contextualisent davantage leurs origines par le biais d'une voix off à la première personne, clarifiant ainsi l'existence de multiples *counterparts* au sein de la diégèse.
- 22 Ici, cependant, nous déplaçons notre attention du cognitif vers les implications narratives et culturelles de la prolifération des *counterparts*. Plus précisément, nous soutenons que *ISV* met en avant cette potentialité multiverselle pour travailler de manière avec les questions de race et de *gender*, remettant ainsi en cause les récits traditionnels des super-héros et les perspectives occidentales dominantes. De nombreuses études ont analysé la vision excluante de l'héroïsme masculin blanc et les stratégies adoptées par les récits mettant en scène des super-héros noirs et féminins pour résister à cette tradition (Nama 2011, Molina-Guzmán 2021). Dans *ISV*, la déstabilisation de l'idée d'une identité super-héroïque singulière et fixe s'opère principalement par le biais de la prolifération des *counterparts* multiverselles.⁶ Plutôt que de renforcer Peter Parker comme la version définitive et unique de Spider-Man, le film introduit un éventail diversifié de Spider-People issus de différentes dimensions, chacun ayant son propre bagage culturel et son style esthétique distinct. Au centre de cette multiplicité se trouve Miles Morales, fils d'un père afro-américain et d'une mère portoricaine, qui doit non seulement apprendre à maîtriser ses nouveaux pouvoirs, mais aussi faire face aux attentes d'un monde qui associe depuis longtemps Spider-Man à Peter Parker, un héros blanc. Le deuxième film, *ASV*, élargit encore la dimension globale de l'identité de Spider-Man au-delà du contexte américain, en introduisant,

entre autres, l'Indien Pavitr Prabhakar, l'Irlandais-Mexicain Miguel O'Hara et le britannique Spider-Punk.

- 23 Au-delà de son engagement sur la question raciale, *ISV* redéfinit également les dynamiques de *gender* dans le genre super-héroïque en mettant en scène Spider-Gwen (Gwen Stacy) comme personnage central. Dans la tradition des super-héros grand public, les personnages féminins ont historiquement été marginalisés, souvent relégués au rôle d'intérêt amoureux, d'acolyte ou de demoiselle en détresse (Cocca 2016). Même les super-héroïnes sont fréquemment réduites à « des stéréotypes davantage axés sur le style que sur la profondeur » (Joffe 2019 : 5). Or, Gwen Stacy, traditionnellement représentée comme la compagne tragique de Peter Parker, est ici réinventée en tant que Spider-Woman (ou Spider-Gwen), subvertissant ainsi ces conventions genrées et la remplaçant comme héroïne autonome. L'arc narratif de Gwen échappe au trope habituel des super-héroïnes définies principalement en relation avec un protagoniste masculin : au lieu d'être une simple *counterpart* de Peter Parker, Gwen existe en tant que véritable héroïne, issue d'une dimension où c'est elle, et non Peter, qui a été mordue par l'araignée radioactive. Son personnage est ainsi le résultat d'une reconfiguration délibérée du modèle super-héroïque, la positionnant à la fois comme mentor de Miles et comme agente active dans les événements du multivers. Ce recadrage est actualisé par l'une des implications structurelles de la prolifération des *counterparts* multiverselles, à savoir la déstabilisation des rôles actantiels.
- 24 La structure ontologique du multivers favorise à la fois les renversements de rôles actantiels (voir Greimas 1966) et l'analyse autoréflexive que ces renversements impliquent. En général, le multivers met en avant une déstabilisation des rôles actantiels comme principal ressort narratif : ainsi, l'une des variantes de Joy, Jobu Tupaki, devient l'antagoniste principale de *EEAAO* ; dans *Rick and Morty*, le super-vilain multiversel se révèle être l'une des variantes de Morty, surnommée Evil Morty ; de même, dans *ISV*, l'Oncle Aaron défie le modèle de l'Oncle Ben en combinant les fonctions de mentor et de méchant. Si ces inversions de rôles actantiels jouent un rôle crucial dans l'orientation de l'intérêt narratif du spectateur (voir D'Amato et Diani, à paraître), en construisant du suspense ou en générant des retournements de situation déstabilisants, elles sont aussi particulièrement adaptées pour refléter formellement les enjeux culturels abordés par le récit. Plus précisément, l'inversion des fonctions des personnages peut être intégrée de manière efficace dans l'intrigue, car elle est motivée diégétiquement (explication interne) par les mécanismes propres au multivers. Le multivers constitue ainsi un dispositif structurel à travers lequel le rôle actantiel de Gwen est radicalement reconfiguré – passant du statut d'intérêt amoureux passif à celui de protagoniste active. Dans *ASV*, Spider-Gwen se voit également attribuer sa propre histoire d'origine et devient le personnage focalisateur d'une intrigue parallèle. En tant que Spider-Person de son propre univers, Spider-Gwen n'est plus subordonnée à l'histoire de Miles ni sur le plan ontologique, ni sur le plan narratif. C'est-à-dire, la nouvelle prééminence de Gwen sur le plan narratif est soutenue et valorisée par la nature non hiérarchique du multivers. Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'après la sortie de *ASV*, des critiques comme Matthew Kelly aient identifié Gwen comme « le véritable personnage principal » du film.⁷
- 25 Enfin, la spécificité du multivers permet aux réalisateurs d'expérimenter différents styles d'animation et esthétiques visuelles, chaque réalité pouvant adopter des formes et des styles radicalement distincts. Cette liberté est exploitée avec brio dans *ASV*, qui

navigue à travers des univers disparates, chacun doté de sa propre signature artistique. Le monde de Gwen, en particulier, se distingue comme l'un des exemples les plus frappants de la manière dont l'animation multiverselle peut être utilisée comme un outil d'expression culturelle et de représentation subjective. Contrairement aux lignes dynamiques et énergiques de l'univers de Miles Morales ou à l'esthétique futuriste high-tech de Miguel O'Hara, la réalité de Gwen est fluide et réactive – ses couleurs changent dynamiquement en fonction de ses émotions. Décrit par les réalisateurs comme un « mood ring », l'univers de Earth-65 adopte une esthétique inspirée de Rothko, avec des teintes aquarelles qui se transforment et dégoulinent en réaction à l'état émotionnel de Gwen.⁸ De cette manière, le potentiel culturel du multivers est renforcé en intégrant l'instabilité des rôles actantiels à des moyens spécifiques de représentation subjective propres à chaque monde. En d'autres termes, la liberté esthétique et stylistique, justifiée diégétiquement par le fonctionnement interne du multivers, permet une représentation plus nuancée de Gwen, l'élevant ainsi du simple statut de *counterpart* à celui d'une Spider-Person pleinement réalisée. Par son interaction entre la transformation des rôles actantiels et l'expérimentation stylistique, *ASV* illustre comment la narration multiverselle peut servir de cadre puissant pour revisiter, réimaginer et redéfinir la représentation culturelle dans les récits de super-héros.

Les mondes parallèles infinis de *Everything Everywhere All at Once*

- 26 Dans *EEAAO*, la stratégie formelle qui porte des implications idéologiques et négocie des valeurs culturelles repose sur l'existence de mondes parallèles infinis dotés d'un statut ontologique équivalent. Plus précisément, cette caractéristique fondamentale des récits multiversels permet au film d'explorer, de remettre en question ou de revisiter des idées liées à un sujet culturel spécifique – à savoir la migration – qui est constamment abordé au fil du récit. *EEAAO* suit l'histoire d'une famille sino-américaine, les Wang, qui gère une laverie automatique dans la région de Los Angeles tout en luttant contre des difficultés bureaucratiques et économiques. Parallèlement, divers conflits relationnels émergent au sein de la famille, notamment l'acceptation complexe de l'homosexualité de la fille, Joy (Stephanie Hsu), en raison de la désapprobation patriarcale de son grand-père Gong Gong (James Hong). De plus, le personnage principal et mère de Joy, Evelyn (Michelle Yeoh), éprouve un sentiment de culpabilité pour avoir quitté Hong Kong – malgré les objections de son père – afin d'épouser Waymond (Ke Huy Quan), un homme jovial mais maladroit et naïf. Cette situation relativement réaliste est bouleversée lorsque la famille, sous le coup d'un contrôle fiscal, est confrontée à l'apparition soudaine d'une autre version de Waymond, issue d'un univers parallèle. Ce Waymond alternatif – appelé Alpha-Waymond, car issu de l'« Alphaverse », le nom de son univers d'origine – s'adresse à Evelyn et lui révèle l'existence de multiples univers parallèles. Il lui explique également qu'elle joue un rôle fondamental dans la lutte contre la menace incarnée par Jobu Tupaki, la version Alpha de leur fille, qui cherche à détruire l'ensemble du multivers.
- 27 Ainsi, l'univers diégétique de *EEAAO* repose sur un nombre infini d'univers parallèles, tous dotés du même statut ontologique et offrant des versions alternatives des personnages de l'univers « original ». De plus, les personnages peuvent voyager entre

ces univers grâce au « *verse-jumping* », une technologie développée dans l'Alphaverse, qui permet de lier temporairement la conscience d'un individu à une version alternative de lui-même, lui donnant ainsi accès aux souvenirs, compétences et émotions de ce *counterpart*. En d'autres termes, le fonctionnement interne du multivers permet aux Wang de l'univers d'origine d'explorer une diversité d'autres vies possibles, certaines étant radicalement différentes de leur existence actuelle. La présence de chemins de vie alternatifs dans l'univers diégétique de *EEAAO* introduit une logique contrefactuelle dans le récit. Selon Hilary P. Dannenberg, « un monde contrefactuel est une version consciemment virtuelle d'un passé réimaginé dans une expérience de pensée qui pose la question : "Que se serait-il passé si... ?" » (2008 : 53). Alors que la plupart des récits contrefactuels impliquent une « relation contrastive claire entre une séquence d'événements *factuels* et une proposition *contrefactuelle*, qui modifie le réel en créant un nouvel antécédent et un résultat différent » (130), l'équivalence ontologique des réalités du multivers abolit cette distinction. Ainsi, les personnages de *EEAAO* peuvent vivre pleinement les trajectoires alternatives de leurs *counterparts*, comme si elles étaient tout aussi réelles que leur propre existence

- 28 Mais comment cette logique contrefactuelle du multivers est-elle liée à la dimension idéologique du film ? Comment un élément formel du multivers, en l'occurrence l'existence d'univers infinis, peut-il aider à négocier des questions culturelles ? En se concentrant sur l'expérience d'Evelyn à travers une infinité de scénarios contrefactuels du multivers, nous soutenons que les caractéristiques formelles des récits multiversels servent de moyen d'exploration d'enjeux idéologiques et culturels, qui trouvent leur origine dans son choix d'émigrer (Coe 2023 : 37) et, par extension, dans son identité sino-américaine. En traversant le multivers, Evelyn découvre un destin où son alter ego n'a jamais quitté la Chine ni épousé Waymond ; à la place, elle est devenue une maîtresse du Kung-Fu et une actrice célèbre. Cet univers – représenté en adoptant l'esthétique visuelle et le langage cinématographique de Wong Kar-wai – met en scène une Evelyn « Kung-Fu », présentée comme une figure confiante et très respectée, une véritable « combattante », qui rencontre un homologue de Waymond. Ensemble, ils évoquent l'éventualité d'avoir émigré aux États-Unis et bâti une vie commune. Bien qu'Evelyn décrive les difficultés associées à ce scénario, Waymond conclut leur conversation mélodramatique en affirmant que, malgré tout, dans une autre vie, il aurait aimé passer son temps à « faire la lessive et payer les impôts » avec elle.
- 29 Finalement, le multivers s'impose comme un « dispositif d'exploration des variations de l'expérience transpacifique » (Coe 2023 : 41), offrant à Evelyn l'opportunité de naviguer à travers des vies parallèles où elle devient tour à tour chanteuse célèbre ou chef cuisinière. L'exploration des réalités infinies du multivers permet ainsi à Evelyn d'« imaginer autrement » (43), ou, pour le formuler différemment, d'adopter une pensée contrefactuelle afin « d'accéder à toutes les versions d'elle-même » et « de réfléchir à sa propre identité, de la remettre en question et, finalement, de la modifier » (Maskell 2025 : 120). Ainsi, un élément formel du récit de *EEAAO* – à savoir l'infinité des réalités du multivers – joue un rôle essentiel dans la négociation des problématiques liées à l'expérience migratoire. À la fin de son parcours, après avoir rencontré ses *counterparts* et intégré l'appel de Waymond à la bienveillance, à la compassion et à l'amour, Evelyn renégocie sa relation avec les autres membres de sa famille et reconnaît sa « kinship » (Espinoza Garrido, Gebauer, Wewior 2024) avec la communauté qui gravite autour de sa laverie. En définitive, Evelyn se réconcilie avec son identité

d’immigrée chinoise dans le monde occidental contemporain à travers l’exploration de l’ontologie infinie du multivers.

Conclusion

- 30 Dans cet article, nous avons exploré le potentiel culturel des récits multiversels en nous concentrant sur les caractéristiques formelles spécifiques qu’ils offrent. Après avoir examiné les travaux existants sur la narration multiverselle en théorie littéraire et narrative, nous avons proposé une définition plus restreinte du multivers. Cette approche permet d’envisager le multivers comme un concept opératoire dont les spécificités narratives et formelles peuvent être analysées pour leur potentiel culturel et politique. Parmi les cinq caractéristiques fondamentales qu’un texte doit présenter pour être considéré comme un récit multiversel – l’infinité des mondes parallèles, leur statut ontologique égal, l’interaction entre *counterparts*, la hiérarchie narrative et les stratégies d’orientation – nous avons interrogé la première et la troisième, qui nous semblent particulièrement productives sur le plan culturel.
- 31 Plus précisément, la deuxième section s’est appuyée sur des recherches à l’intersection du New Formalism (Levine) et de la narratologie culturelle (Herman & Vervaeck, Caracciolo) afin d’aller au-delà d’une conception du multivers comme un simple outil commercial facilitant l’expansion des franchises ou la résolution rétroactive d’incohérences (Baroni, Goudmand & Ryan). Ce faisant, nous avons examiné les potentialités du multivers pour aborder des questions contemporaines telles que la race, le *gender* et la migration.
- 32 Dans les deux dernières sections, nous avons analysé deux exemples illustrant la manière dont les récits multiversels négocient leurs caractéristiques formelles. La troisième section a porté sur les films du *Spider-Verse* pour analyser les enjeux de race et de *gender* à travers le motif de la prolifération des *counterparts* et la remise en question des rôles actantiels, en nous concentrant sur le personnage de Spider-Gwen. La quatrième section a examiné comment Evelyn Wang, protagoniste de *Everything Everywhere All at Once*, se confronte à son identité sino-américaine en voyageant à travers une infinité de mondes, en expérimentant une logique contrefactuelle et en interagissant avec ses *counterparts* multiversels.

BIBLIOGRAPHY

ADINOLFI, Simona (2024). « Colliding Forms in Postapocalyptic Novels of Migration », *Cahier voor Literatuurwetenschap*, n° 15, p. 1-19.

BARONI, Raphaël, Anaïs GOUDMAND et Marie-Laure RYAN (2023). « Transmedial Narratology and Transmedia Storytelling », in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, J. Bruhn, A. López-Varela Azcárate et M. de Paiva Vieira (dir.), Cham, Palgrave Macmillan, p. 365-389.

BOILLAT, Alain (2022). *Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era: Essay on Multiverse Films and TV Series*, Bloomington, Indiana University Press.

BOOTH, Paul (dir.) (2025). *Entering the Multiverse: Perspectives on Alternate Universes and Parallel Worlds*, New York et Londres, Routledge.

BOOTH, Paul (2025). « Perspectives on Alternate Universes and Parallel Worlds », in *Entering the Multiverse: Perspectives on Alternate Universes and Parallel*, P. Booth (dir.), New York et Londres, Routledge, p. 1-15.

CABRERA TORRECILLA, Angélica (2019). *What If a... Multiversity? Literatura y ciencia en la obra de Grant Morrison*, Alcalá de Henares, Marmotilla.

CABRERA TORRECILLA, Angélica et Francisco SÁEZ DE ADANA (dir.) (2025). *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, Londres et New York, Routledge.

CABRERA TORRECILLA, Angélica et Francisco SÁEZ DE ADANA (2025). « Introduction: The Multiverse as Fictional Formation », in *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, A. Cabrera Torrecilla et F. Sáez de Adana (dir.), Londres et New York, Routledge, p. 1-7.

CABRERA TORRECILLA, Angélica (2025). « Towards the Multiverse as a Theory for Speculative Fictions, a Proposal », in *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, A. Cabrera Torrecilla et F. Sáez de Adana (dir.), Londres et New York, Routledge, p. 8-21.

CARACCIOLO, Marco (2021). *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press.

CARACCIOLO, Marco (2024). « Narrative Form and Negotiation in Cultural Narratology », *Status Quaestionis*, n° 26, p. 357-374.

COCCA, Carolyn (2016). *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury.

COE, Jason (2023). « Everything Everywhere All at Once and the Intimate Public of Asian American Cinema », *Film Quarterly*, n° 76 (4), p. 35-45.

D'AMATO, Gabriele et Luca DIANI (2024). « Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives », *Between*, n° 14 (27), p. 593-614.

D'AMATO, Gabriele et Luca DIANI (à paraître). « Characters Across the Multiverse in Contemporary Screen Media », *Storyworlds*.

DANNENBERG, Hilary P. (2008). *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press.

DWIVEDI, Divya, Henrik Skov NIELSEN, and Richard WALSH (dir.) (2018). *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*, Columbus, Ohio State University Press.

ESPINOZA GARRIDO, Lea, Carolin GEBAUER et Julia WEWIOR (dir.) (2024). *Mobility, Agency, Kinship: Representations of Migration Beyond Victimhood*, Cham, Palgrave Macmillan.

EVERETT, Hugh III (1957). « The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics », PhD diss., Princeton University.

GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse.

HEGLUND, Jon (2025). « Dehumanization, Character, and the Ethics of Multiversal Narratives », texte présenté à la conférence ISSN 2025.

HERMAN, Luc et Bart VERVAECK (2017). « A Theory of Narrative in Culture », *Poetics Today*, n° 38 (4), p. 605-34.

JAMES, Erin (2022). *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, Ohio State University Press.

JOFFE, Robyn (2019). « Holding Out for a Hero(ine): An Examination of the Representation and Treatment of Female Superheroes in Marvel Movies », *Panic at the Discourse: An Interdisciplinary Journal*, n° 1 (1), p. 5-19.

KISS, Miklós and Steven WILLEMSSEN (2017). *Impossible Puzzle Film: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

KUKKONEN, Karin (2010). « Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics », *Storyworlds*, n° 2, p. 39-58.

KUNZ, Tobias et Lucas R.A. WILDE (2023). *Transmedia Character Studies*, Londres et New York, Routledge.

LEVINE, Caroline (2015). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.

LEWIS, David (1986). *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell.

MASKELL, Shayna (2025). « “The Infinite Knowledge and Power of the Multiverse”: Intersectionality as the Multiverse in *Everything Everywhere All at Once* », in *Entering the Multiverse: Perspectives on Alternate Universes and Parallel Worlds*, P. Booth (dir.), New York et Londres, Routledge, p. 116-126.

MCLAUGHLIN, Rob (2025). « Marvel’s Multiverse of Madness: The Implications of Alternative Realities, Variants, and Doppelgängers within the Marvel Cinematic Universe », in *Entering the Multiverse: Perspectives on Alternate Universes and Parallel Worlds*, P. Booth (dir.), New York et Londres, Routledge, p. 127-133.

MIETH, Dominik (2021). « Many Spider-Men are Better Than One: Referencing as a Narrative Strategy », *Comics and Videogames: From Hybrid Medialities to Transmedia Expansion*, A. Rauscher, D. Stein et J.-N. Thon (dir.), New York, Routledge, p. 129-148.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel (2021). « *Into the Spider-Verse* and the Commodified (Re)imagining of Afro-Rican Visibility », in *Mixed-Race Superheroes*, S. A. Dagbovie-Mullins et E. L. Berlatsky (dir.), New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, p. 220-242.

NAMA, Adilifu (2011). *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*, Austin, University of Texas Press.

NÜNNING, Ansgar (2009). « Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts, and Potentials » in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, S. Heinen et R. Sommer (dir.), Berlin, De Gruyter, p. 48-70.

PHELAN, James (2005). *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca et London, Cornell University Press.

RYAN, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

RYAN, Marie-Laure (2006). « From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative », *Poetics Today*, n° 27 (4), p. 633-674.

- RYAN, Marie-Laure (2024). « Multivers et Mondes Possibles », *Fabula/Les Colloques*, « Variations intra-médiatiques. Variantes. La déclinaison des possibles comme objet de la recherche », DOI : <https://doi.org/10.58282/colloques.11747>.
- RYAN, Marie-Laure (2025). « Postface: A Typology of Multiverse Narratives », in *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, A. Cabrera Torrecilla et F. Sáez de Adana (dir.), Londres et New York, Routledge, p. 167-177.
- SÁEZ DE ADANA, Francisco (2025). « Parallel Universes in Superhero Comics », in *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, A. Cabrera Torrecilla et F. Sáez de Adana (dir.), Londres et New York, Routledge, p. 63-74.
- SOMMER, Roy (2012). « The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory », *Diegesis*, n° 1 (1), p. 143-157.
- STERNBERG, Meir (1982). « Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse », *Poetics Today*, n° 3 (2), p. 107-56.
- TEGMARK, Max (2003). « Parallel Universes », *Scientific American*, 288 (5), p. 40-51.
- THON, Jan-Noël (2015). « Converging Worlds: From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes », *Storyworlds*, n° 7 (2), p. 21-53.
- VOICE, Matthew (2025). « How to Travel the Multiverse: A Text World Theory Guide », in *Entering the Multiverse: Perspectives on Alternate Universes and Parallel Worlds*, P. Booth (dir.), New York et London, Routledge, p. 290-304.
- WOLF, Mark J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York et Londres, Routledge.

NOTES

1. Dans la postface de *The Multiverse as Theory in Postmodern Speculative Fictional Narratives*, Ryan réintroduit une typologie des récits multiversels, cette fois en anglais. Elle établit une liste de neuf conditions narratives qui diffèrent légèrement de la précédente : la typologie anglaise fait référence au concept de « counterpart », qui est absent dans la typologie française ; inversement, cette dernière introduit l'image de la « structure arborescente » pour décrire de manière métaphorique un univers narratif multiversel. Enfin, elle conclut la typologie anglaise en affirmant que « plus le nombre de conditions réalisées est important, plus l'idée de métavers [sic] s'imposera avec force dans l'imaginaire » (2025 : 175).
2. Pour l'excès de nostalgie, voir par exemple <https://screenrant.com/marvel-mcu-multiverse-nostalgia-story-problem/> (consulté le 26 juillet 2025).
3. Voir, par exemple, l'introduction de Cabrera Torrecilla à son volume coédité : « le multivers n'est pas seulement une question de caractéristiques formelles, de structures, d'éléments esthétiques ou de pratiques industrielles ; il génère également du sens et des émotions parce que le multivers a, avant tout, une *dimension narrative* » (2025 : 12).
4. Hegglund se réfère ici à la théorie du personnage de James Phelan (2005).
5. Selon Booth, le Marvel Cinematic Universe a joué un rôle crucial dans ce processus de conventionnalisation : « Il a fallu quelque chose d'aussi populaire que le désormais omniprésent Marvel Cinematic Universe (MCU) – qui lui-même n'est plus confiné au seul média cinématographique, étant devenu super-vitalisé à la télévision, dans les bandes dessinées, les jeux vidéo et le streaming – pour démontrer à quel point la connaissance du concept de multivers peut être répandue » (2025 : 1).

6. Comme le fait remarquer Dominik Mieth, l'histoire de *ISV* n'est pas une adaptation directe des bandes dessinées, mais elle s'inspire librement de diverses sources, notamment d'une bande dessinée, d'un jeu vidéo et d'une série animée (2021 : 140).
 7. Voir <https://gamerant.com/spider-verse-spider-gwen-main-character/> (consulté le 26 juillet 2025).
 8. Voir <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-06-01/spider-man-across-the-spider-verse-gwen-stacy-earth-65-explained> (consulté le 26 juillet 2025).
-

ABSTRACTS

Cet article interroge le potentiel idéologique des fictions multiverselles à travers la perspective de la narratologie culturelle. Dépassant une compréhension du multivers narratif comme simple artifice postmoderniste ou stratégie commerciale, nous soutenons que les caractéristiques formelles du multivers sont particulièrement adaptées pour négocier des enjeux contemporains tels que la race, le *gender* et la migration. Dans la première section, nous introduisons notre définition des récits de multivers en identifiant cinq caractéristiques fondamentales : l'infinité des mondes parallèles, leur statut ontologique égal, l'interaction *transworld* entre les *counterparts*, la hiérarchie narrative par la focalisation, et l'usage de stratégies d'orientation pour les lecteurs. En nous appuyant sur l'intersection entre le New Formalism et la narratologie culturelle développée par des chercheurs comme Luc Herman, Bart Vervaeck et Marco Caracciolo, la deuxième section aborde directement la valeur idéologique et culturelle des fictions multiverselles. Enfin, dans les deux dernières sections, nous analysons deux études de cas – les films *Spider-Verse* et *Everything Everywhere All at Once* – afin d'explorer comment la prolifération des *counterparts* et l'infinité des mondes parallèles sont particulièrement adaptées pour interroger questions de race et de *gender* ainsi que l'expérience des migrants.

INDEX

Mots-clés: multivers; narratologie culturelle; récit; cinéma; Marvel

AUTHORS

GABRIELE D'AMATO

Gabriele D'Amato est doctorant en cotutelle entre l'Université de L'Aquila (Italie) et l'Université de Gand (Belgique). Il a obtenu un master à l'Université de Bologne, avec une thèse en théorie de la littérature. Son projet de recherche, sous la direction du Prof. Federico Bertoni et du Prof. Marco Caracciolo, porte sur les récits à perspective multiples à travers différents médias, en explorant leurs effets expérimentiels ainsi que leurs implications éthiques, à l'aide des outils de la narratologie culturelle et transmédiatique. Il a publié des articles dans des revues telles que *Storyworlds*, *Between* et *Comparatismi*.

LUCA DIANI

Luca Diani est doctorant en Littératures, arts, médias à l'Université de L'Aquila. Son projet de recherche porte sur l'analyse de la nostalgie comme thème et émotion transmédiatique dans les récits contemporains (sous la direction du Prof. Federico Bertoni et du Prof. Massimo Fusillo). Il a effectué des séjours de recherche au sein de Project Narrative à The Ohio State University (États-Unis) et au Centre for Intermedial and Multimodal Studies de la Linnaeus University (Suède).