

Le film choral

L'art des destins entrecroisés

Maxime Labrecque

Numéro 275, novembre–décembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65368ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

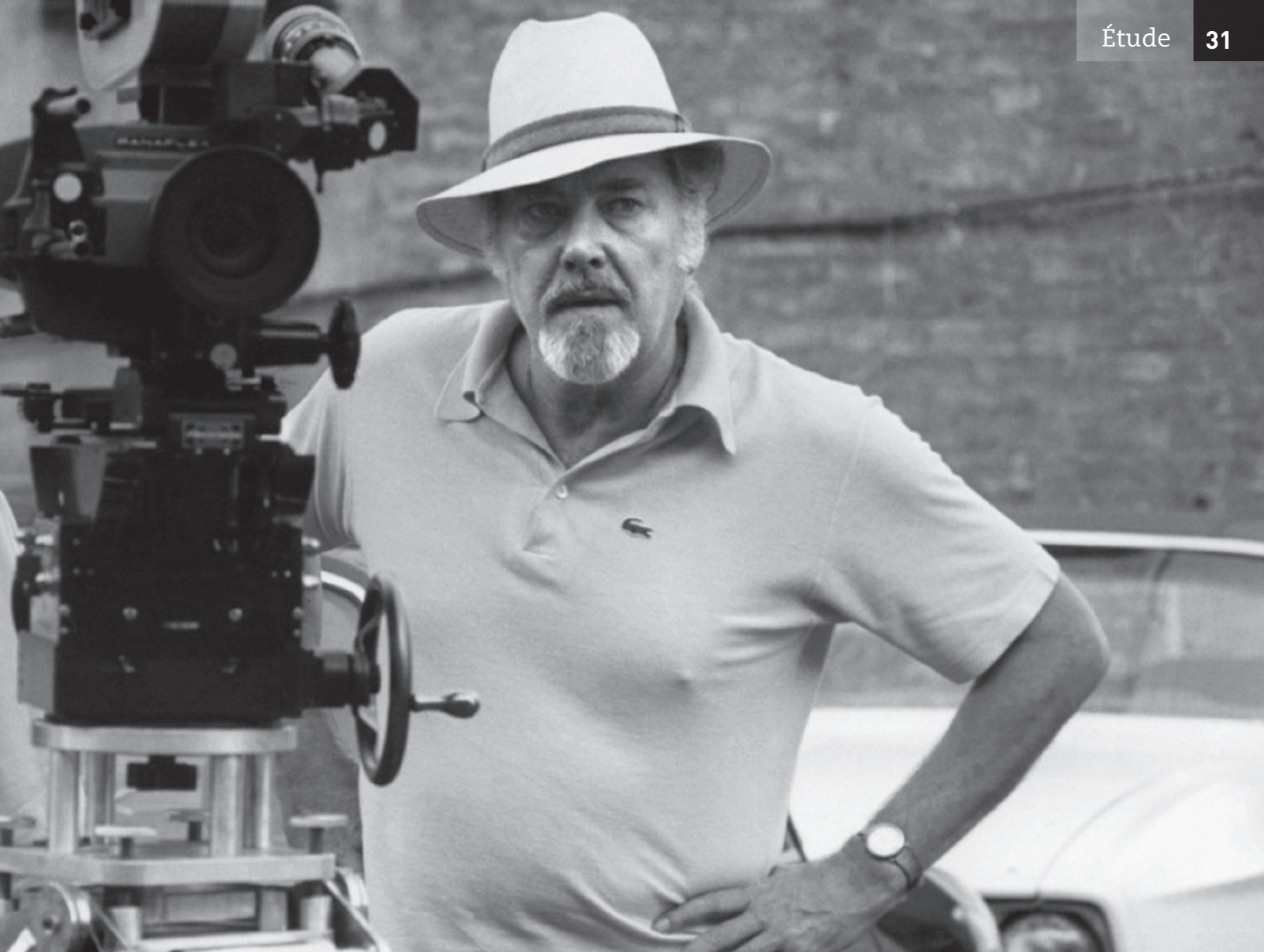
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Labrecque, M. (2011). Le film choral : l'art des destins entrecroisés. *Séquences*, (275), 31–35.



Le film choral

Très en vogue depuis vingt ans, le film choral demeure cependant un genre difficile à définir. La popularité récente de ce type de film dénote un engouement des spectateurs qui, généralement, se plaisent à observer une mosaïque de personnages s'entrecroisant au fil de la narration. Afin de comprendre cette popularité croissante, il faut peut-être s'intéresser aux habitudes des spectateurs de regarder des téléseries et de faire du zapping; cela a pu engendrer une facilité à suivre plusieurs trames narratives à la fois et à participer activement à la compréhension du film. En 1993, Robert Altman réalise **Short Cuts**. Il ne s'agit certainement pas du premier film choral, mais sa sortie a soudainement éveillé le public et plusieurs réalisateurs à cette façon si particulière de faire un film. Dès lors, une pléthore d'œuvres similaires ont fait leur apparition : **L'Immeuble Yacoubian**, **Crash**, **Magnolia**, **Cœurs**, **Babel**, **Reste avec moi**, **Bobby**, **Love Actually** et **Syriana** ne constituent que quelques exemples. Avant 1993, seul un petit nombre d'œuvres isolées témoignaient des premiers balbutiements du genre. Mais à partir de cette date et jusqu'à nos jours, la croissance est devenue exponentielle et les expérimentations sur le genre ne cessent de surprendre. Dans cette étude, nous proposons de définir le film choral, en relevant ses principales caractéristiques et en le positionnant par rapport à d'autres genres limitrophes, afin de découvrir ce qui fait sa particularité. Pour ce faire, nous nous sommes prêtés à un travail d'observation, de repérage et de comparaison entre plusieurs œuvres chorales, tout en convoquant des travaux portant sur des notions et des formes voisines.

Maxime Labrecque



L'art des destins entrecroisés

À la base, le film choral doit son nom au domaine musical. C'est en effet le phénomène des chœurs qui a inspiré cette nomenclature. Plusieurs voix chantent ensemble et les façons d'interpréter la mélodie sont très variées. La forme chorale n'est cependant pas exclusive au cinéma, car elle se retrouve dans certains recueils de nouvelles, dans le concept de polyphonie littéraire et musicale et dans quelques téléseries. Le film choral n'est pas né avec *Short Cuts* : des œuvres comme *Grand Hotel* (1932) d'Edmund Goulding, *Dimanche d'août* (1950) de Sergio Amidei, *Nashville* (1975) de Robert Altman, *American Graffiti* (1973) de Georges Lucas, *Les uns et les autres* (1981) de Claude Lelouch, voire même *Intolérance* (1916) de D.W. Griffith, témoignent d'une tentative de réinventer la narration classique. Cependant, c'est surtout dans les années 90 qu'un nombre impressionnant d'œuvres chorales commencent à paraître, comme le mythique *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Dès lors, plusieurs réalisateurs adoptent la veine chorale, notamment Alain Resnais, Stéphane Lafleur, Paul Thomas Anderson, Alejandro González Iñárritu et Danièle Thompson. Cette liste est loin d'être exhaustive, car le film choral est encore jeune et ses possibilités ne demandent qu'à être explorées. C'est pourquoi nous ne proposons pas de définition trop fermée, car elle risquerait de devenir rapidement désuète.

FILM CHORAL, DE GROUPE OU À SKETCHES ?

Le film choral, à notre avis, ne doit pas être confondu avec deux genres limitrophes. Est-ce que des films comme *The Breakfast Club* (1985) de John Hughes, *La Règle du jeu* (1939) de Renoir, *Mars Attacks!* (1996) de Tim Burton, *Ocean's 11* (2001) de Steven Soderbergh ou

encore *Little Miss Sunshine* (2006) de Jonathan Dayton et Valerie Farris, se placent sous la bannière chorale ? Nous croyons que non. Il s'agit d'œuvres où plusieurs protagonistes évoluent dans de très minces sous-intrigues interdépendantes — et parfois même une intrigue unique — formant un noyau homogène, où l'idée de communauté ressort davantage, bref, des œuvres que nous pourrions qualifier de films de groupe fortement homogènes^[1]. À l'opposé, si les sous-intrigues sont autonomes au point qu'elles forment plusieurs petits films indépendants, présentés en série au sein d'une œuvre, il s'agit d'un film à sketches (pensons à *Coffee and Cigarettes* (2003) de Jim Jarmusch, *New York, I Love You* (2009) et *Paris, je t'aime* (2006), par exemple). Voici donc notre postulat : les films chorals (ou films choraux) font partie de la grande famille des films de groupe^[2], mais se situent à mi-chemin entre l'homogénéité de l'intrigue (films de groupe fortement homogènes), et l'hétérogénéité totale des parties (films à sketches). Un parallèle pourrait être établi avec certains recueils de nouvelles se rapprochant de ce que René Godenne appelle les recueils-ensembles, voire les recueils thématiques, où l'on suppose l'existence d'un fil conducteur entre les nouvelles, ou encore avec certains romans chorals comme *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner.

CARACTÉRISTIQUES DU FILM CHORAL

1. **Multiplcité de personnages principaux :** Un film choral ne doit pas nécessairement mettre en scène un grand nombre de personnages. Il s'agit plutôt de dissocier ces œuvres des films où il n'y a souvent qu'un héros central, sujet de toute focalisation. Dans la majorité des films, nous retrouvons fréquemment

un ou deux personnages principaux et un certain nombre de personnages secondaires, la frontière entre les deux étant clairement définie. Dans le cas du film choral, une multiplicité de personnages principaux doivent coexister, créant ainsi de multiples sous-intrigues, de nombreux itinéraires. À cet effet, nous croyons que la présence de trois protagonistes est suffisante. Pensons aux films *21 grammes* (2003) et *Amores Perros* (2000), tous deux réalisés par Alejandro González Iñárritu, où cette limite est respectée. Nous hésitons fortement à établir la limite à deux personnages, car beaucoup de films non chorals présentent deux protagonistes, souvent reliés à une même quête. Il y a donc l'exigence d'un nombre minimal, mais aucune limite quant à la quantité maximale de personnages. Cela dit, habituellement, plus il y a de personnages principaux dans un film, moins ils seront saillants et approfondis. Le film choral possède d'emblée ce « handicap », mais il peut fort bien en tirer profit pour présenter une mosaïque sociale, mettre en évidence une thématique ou créer une impression d'universalité.

2. Importance relativement égale de chaque protagoniste : Le film choral, selon Yannick Mouren, multiplie les protagonistes « à un point tel que la hiérarchie entre personnages principaux et secondaires est jetée à bas. Pour apprécier l'audace que représente la disparition de cette hiérarchie, il ne faut pas perdre de vue que le système hollywoodien crée un écart abyssal entre le statut de star et celui de second rôle »^[3]. Ainsi, le rôle narratif de chaque personnage doit être comparable en terme d'importance. Prenons l'exemple du film *Babel*. De prime abord, le récit se déroulant au Maroc, avec le coup de fusil et les troubles qui s'ensuivent, semble beaucoup plus turbulent que celui de l'adolescente japonaise sourde. Par contre, *a posteriori*, l'histoire de l'adolescente s'avère aussi troublante que l'autre, d'un point de vue sensible, personnel. À titre de contre-exemple, nous ne croyons pas que *L'Auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch soit un film choral, car bien que l'idée de communauté soit très présente dans le film, le personnage de Xavier (Romain Duris) occupe une place prépondérante, ce qui relègue tous les autres au second plan. Il en va de même du film *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, où le personnage de Mark Wahlberg ressort du lot. Nous supposons que les films chorals offrent davantage de possibilités d'identification au spectateur, car au lieu d'avoir un ou deux personnages principaux entourés d'adjuvants et d'opposants, on en retrouve une multitude ayant une importance relativement égale dans le film. Voilà autant de portes d'entrée à l'identification, car chaque personnage est en quelque sorte le héros de sa propre histoire. Tant de personnages, tant de façons de voir les choses suscitent, chez le spectateur, une vision plus globale et, supposons-nous, moins manichéenne. À l'instar de Gérard Camy, nous croyons que le fait de multiplier les « points de vue sans jamais les privilégier les uns par rapport aux autres (ils peuvent tous être respectables ou lamentables), [empêche] les spectateurs d'adhérer trop aisément à une interprétation dominante et réductrice »^[4].

3. Présence d'un degré d'autonomie entre chaque histoire : Lorsqu'on tente de résumer un film choral, il n'est pas rare de rencontrer certaines embûches. En effet, synthétiser, en tâchant de ne rien omettre de chaque sous-intrigue, est une tâche parfois complexe. Le résumé présent sur la jaquette du film *Le Goût des autres* (2000) d'Agnès Jaoui illustre très bien l'absence d'intrigue centrale : « C'est l'histoire d'un chef d'entreprise qui rencontre une actrice qui est amie avec une serveuse qui rencontre un garde du corps qui travaille avec un chauffeur qui conduit une décoratrice qui est la femme du chef d'entreprise qui voudrait être ami avec des artistes... »



Friends With Money

Une pluralité de protagonistes, dans un film choral, implique une pluralité d'intrigues et de trames narratives. Cette précision est de première importance, car si nous considérons seulement les deux premiers critères que nous avons établis à propos du film choral, un trop grand nombre de films entreraient alors dans cette catégorie. En fait, c'est principalement l'autonomie de chaque histoire, de chaque sous-intrigue qui sert à distinguer le film choral du film de groupe fortement homogène. Les destins se croisent et font ressortir, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine, « non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes »^[5]. Il en résulte une œuvre polyphonique. Théoriquement, il serait possible de créer, à partir de chacune des histoires qui peuplent un film choral, plusieurs films sémantiquement autonomes. C'est pourquoi des films comme *The Breakfast Club* (1985) de John Hughes, ou encore *8 Femmes* (2002) de François Ozon ne sont pas, à notre avis, des films chorals, mais bien des films de groupe fortement homogènes. Dans *8 Femmes*, nous retrouvons huit protagonistes, d'importance relativement égale, toutes unies par des liens serrés, mais chacune est reliée à la même intrigue concernant le meurtre de Marcel, seul homme du film. En isolant un personnage des autres, il perd toute signification,

la sous-intrigue dans laquelle il se trouve n'étant pas assez soutenue pour créer un film autonome. Cela dit, un film choral n'est pas non plus un film à sketches, et c'est par la connivence entre chaque histoire qu'un sens plus grand peut émerger.

4. Un lien unit les différentes histoires: Le concept de *braided narrativity*, avancé par Marie-Laure Ryan^[6], représente fort bien la narration si particulière du film choral. Il s'agit d'un type de narration qui suit les destins croisés d'un groupe de personnages. Il n'y a pas d'intrigue globale, mais plutôt une série de sous-intrigues parallèles reliant les histoires entre elles. Ce qui alimente le récit, c'est la force et la diversité des sous-intrigues, qui se croisent à la manière de fils tissés dans une tapisserie. L'œuvre ainsi créée forme un ensemble qui unit les histoires, avec un fil soit très serré, soit plutôt ténu et abstrait. Les diverses parties sont donc jointes par un lien d'ordre narratif, thématique, stylistique ou poétique.



Babel

Les personnages d'un film choral peuvent évoluer au sein d'un même milieu ou être éparpillés aux quatre coins du globe. Pour le film *The Rules of Attraction* (2002) de Roger Avary, le collège Camden est le lieu qui unit les trois protagonistes impliqués dans un singulier triangle amoureux. À l'opposé, un film comme *21 Grammes* (2003) d'Alejandro González Iñárritu, présente une pluralité de personnages qui ne se connaissent pas au départ, provenant de classes sociales variées, mais dont les destins se croiseront inéluctablement. Ce peut également être le hasard, un accident ou un objet commun qui réunit des protagonistes. L'accident de voiture dans *Amores perros* (2000), le violon dans *Le Violon rouge* (1998) de François Girard, l'assassinat de Robert Kennedy dans *Bobby* (2006) et l'appartement dans *Bluff* (2007) de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie ne représentent que quelques exemples.

D'une manière plus subtile, le lien peut également être d'ordre thématique. Selon Claire Fabre, «l'alternance entre les personnages, l'interruption d'une intrigue par une autre contribuent à créer des rapprochements, des contrastes ou des échos signifiants, à établir des liens causaux ou des analogies»^[7]. Les personnages évoluant dans chacune des différentes intrigues cherchent souvent la même chose, vivent des émotions similaires ou connaissent un malheur semblable. Notons cependant que l'inverse est également possible: des effets de contraste peuvent être produits en mettant côte à côte des histoires foncièrement différentes. En général, les personnages d'un film choral sont au service d'une thématique unificatrice. Citons, entre autres, la sexualité et l'amour dans *Shortbus* (2006) de John Cameron Mitchell et la question de l'amitié et de l'argent dans *Friends With Money* (2006) de Nicole Holofcener. Le défi du réalisateur consiste à dissimuler cette thématique, en la laissant planer au-dessus des multiples

histoires, afin de ne pas produire un film trop démonstratif. C'est ce qui fut parfois reproché à *Crash* (2004) de Paul Haggis, où l'enchevêtrement des histoires se transforme en manifeste sur le racisme.

5. Peinture des émotions et fin ouverte: «La structure profonde de mes films, c'est une organisation de sentiments», affirmait Robert Altman^[8]. C'est pourquoi les films chorals vont généralement à l'encontre des films d'action, où l'attention du spectateur est dirigée vers l'intrigue principale et les nombreuses péripéties. Bien que certains fassent mentir cette affirmation par la présence de multiples scènes d'action rocambolesques, cela est loin de représenter la majorité. Dans bien des cas, on a l'impression que les films chorals sont des films où il ne se passe pratiquement rien. On y dépeint la vie quotidienne de personnages *a priori* «ordinaires», comme dans le film *Continental, un film sans fusil* (2007) de Stéphane Lafleur, où quatre protagonistes se

croisent dans la banalité du quotidien. Ainsi, on regarde un film choral pour se divertir, certes, mais surtout pour observer un microcosme et pour se laisser surprendre par les multiples liens qui apparaissent progressivement entre les histoires.

Dans un film choral, le récit débute généralement *in medias res*, au cœur de l'intrigue. On a l'impression qu'une caméra furète entre les différentes tranches de vie, s'intéressant tantôt à l'une, tantôt à l'autre, jusqu'à ce que le film se termine, simplement, s'écartant ainsi du récit téléologique. Bien souvent, comme il n'y a pas de grand conflit, il n'y a rien à résoudre, et donc la fin triomphante n'a plus sa place. Le spectateur peu habitué aux films chorals peut parfois avoir l'impression de demeurer sur sa faim, car il n'y a pas de conclusion apportant des réponses satisfaisantes quant au sort des protagonistes. Le spectateur doit imaginer la suite des choses, spéculer sur le sort des nombreux fils narratifs laissés en suspens.



Magnolia

Parmi les caractéristiques précédemment énoncées, il convient de préciser que certaines ne sont pas indispensables. À notre avis, pour qu'un film se place sous la bannière chorale, il doit absolument posséder les quatre premières, qui concernent davantage la forme du film. En ce sens, le film choral se situe toujours dans une zone de tension paradoxale entre le film à sketches et le film de groupe fortement homogène. Certes, le film choral peut tendre vers ces genres limitrophes, mais la tension est absolument nécessaire à l'existence du genre. En ce qui concerne la peinture des émotions et la fin ouverte, ces critères ne sont pas essentiels, mais néanmoins récurrents.

ART DU MONTAGE

Dans la majorité des films chorals, chaque histoire doit être périodiquement interrompue pour alterner avec plusieurs autres. Ainsi, en présence du « montage alterné, le mélange de deux actions différentes exige du spectateur qu'il retienne son attente par rapport à la première action pour en suivre une seconde [...]. Cet effet provoqué sur le public a été adéquatement nommé le "suspense" », souligne Thomas Gunning^[9]. Notons que dans le cas du film choral, il ne s'agit pas simplement de deux actions différentes qui alternent, mais bien d'un nombre parfois considérablement supérieur. Ainsi, les multiples histoires (au moins trois) et tranches de vie qui composent un film choral se relayent de diverses manières, ce qui crée la dynamique particulière de ce type de film et de certaines téléseries. Pensons à des émissions telles *Friends*, *Six Feet Under*, *Desperate Housewives* et *Twin Peaks*, où ce principe s'applique à merveille. Outre le montage alterné, le montage parallèle occupe aussi une place prépondérante. Nous pourrions même avancer que le film choral généralise le procédé du montage parallèle à l'ensemble d'une œuvre. Une proximité est alors créée et un message peut ressortir de ces collusions. Dans *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson, on réalise petit à petit que tout est relié, de près ou de loin, au personnage agonisant d'Earl Partridge, producteur de télévision. Des thématiques, jouant sur les relations interpersonnelles troubles et les clichés télévisuels auxquels nous devons nous conformer, apparaissent graduellement. Dans ce film, comme dans la grande majorité des films chorals, « si les épisodes nous



Crash

apparaissent au premier abord comme une collection fugitive d'événements sans lien entre eux, des rapports multiples finissent par se manifester », note Jürgen Müller^[10]. Cela prouve que les histoires ne doivent pas obligatoirement s'entrecroiser, les personnages, se connaître ou l'intrigue, tourner autour d'un événement central, pour produire un sens. Le montage parallèle peut faire s'effleurer les histoires sans jamais les croiser (dans *Babel*, par exemple, aucun personnage au Maroc ou au Mexique ne rencontre l'adolescente japonaise). Par contre, la mise en parallèle crée des effets de contraste, met en évidence une thématique ou établit des similitudes importantes. Monté un peu à l'instar d'un recueil de nouvelles, le tout est plus grand que la somme de toutes les parties dans ces œuvres plurinarratives. Il s'agit d'œuvres kaléidoscopiques, se situant à mi-chemin entre le fragment et l'unité, le discontinu et le continu, l'hétérogène et l'homogène. ☹

- [1] Ce terme est de notre cru. Pour aller plus loin dans cette étude, voir : Maxime Labrecque « Le film choral : étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines œuvres emblématiques depuis *Short Cuts* (1993) de Robert Altman », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010.
- [2] Ce terme, employé par Jürgen Müller, correspond à la traduction française de l'anglais « Ensemble film ». Pour le film choral, l'appellation « Hyperlink movie », amenée par Alyssa Quart dans son article « Networked » (2005), paru dans la revue *Film Comment*, nous apparaît davantage appropriée.
- [3] Robert Altman, « La veine chorale de Robert Altman » (Lettres Modernes Minard, 1999) p.40.
- [4] *Lectures d'une œuvre : Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman*, « Short Cuts, l'Amérique en raccourci de Robert Altman » (Éditions du temps, 1999) p.34.
- [5] *La poétique de Dostoïevski* (Éditions du Seuil, 1970), p.45.
- [6] « The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors », dans *Style*, Vol. XXVI, n° 3 (automne 1992), p.368-388.
- [7] Raymond Carver, *Robert Altman : Short Cuts* (Didier Érudition : CNED, 1999), p.107.
- [8] *Lectures d'une œuvre : Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman*, « Short Cuts, l'Amérique en raccourci de Robert Altman » (Éditions du temps, 1999), p.33.
- [9] Griffith, « Présence du narrateur : L'héritage des films *Biograph* de Griffith » (L'Harmattan, 1984), p.137.
- [10] *Films des années 90* (Taschen, 2001), p.681.