

La mosaïque inachevée

LABRECQUE, Maxime. *Le Film choral – Panorama d'un genre impur*, coll. L'instant ciné, Longueuil, L'instant même, 2017, 135 p.

H-Paul Chevrier

Volume 36, numéro 2, printemps 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88084ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chevrier, H.-P. (2018). Compte rendu de [La mosaïque inachevée / LABRECQUE, Maxime. *Le Film choral – Panorama d'un genre impur*, coll. L'instant ciné, Longueuil, L'instant même, 2017, 135 p.] *Ciné-Bulles*, 36(2), 55–55.



LABRECQUE, Maxime. *Le Film choral – Panorama d'un genre impur*, coll. L'instant ciné, Longueuil, L'instant même, 2017, 135 p.

La mosaïque inachevée

H-PAUL CHEVRIER

Voilà une publication sur une forme originale, celle du film choral. Conçu comme un microcosme de plusieurs histoires où les protagonistes ont tous la même importance, le film à personnages multiples échappe à l'éternelle quête d'un héros entouré d'adjuvants et d'opposants. Maxime Labrecque cherche les origines du film choral du côté de la polyphonie musicale et littéraire. Il consacre beaucoup d'énergie à explorer l'hypertexte et la narration en réseau... pour finalement admettre que le film choral n'a rien à voir avec la fiction hypertextuelle ou le cinéma interactif. Selon lui, le genre aurait connu une recrudescence dans les années 1990, qui s'expliquerait par l'influence des séries télévisées de plus en plus complexes, peuplées d'une pluralité d'intrigues et de personnages. C'est aussi dans le contexte d'Internet que le film choral contemporain aurait élaboré son actuelle forme en réseau dans lequel on peut naviguer à sa guise, tout en facilitant les liens et les échanges.

L'auteur distingue le film choral du film à sketches, celui qui met bout à bout des courts métrages indépendants abordant

généralement un même thème. Il le différencie aussi du film de groupe, celui où il y a souvent un lieu ou un événement central, mais beaucoup moins d'autonomie entre les histoires. Comme **L'Auberge espagnole** (Cédric Klapisch, 2002) ou **Little Miss Sunshine** (Jonathan Dayton et Valérie Faris, 2006). Il s'éparpille ainsi sur la première moitié du livre, avant d'en arriver à une définition de son sujet. Le film choral propose des histoires interdépendantes entre des personnages qui ont tous la même importance. Par exemple, **Les Uns et les Autres** (Claude Lelouch, 1981), **Happiness** (Todd Solondz, 1998) ou **Le Goût des autres** (Agnès Jaoui, 1999).

Dans **Le Violon rouge** (François Girard, 1998), **Magnolia** (Paul Thomas Anderson, 1999), **Crash** (Paul Haggis, 2004) ou **Dunkirk** (Christopher Nolan, 2017), tous évoqués par Labrecque, l'interruption d'une intrigue par une autre et l'alternance entre les personnages contribuent à créer des rapprochements ou des contrastes, à établir des commentaires ou des explications. Dans un film classique, on est forcé d'adopter le point de vue du personnage principal (souvent simpliste), alors que dans le film polyphonique, la multiplicité des points de vue oblige une certaine réflexion... Il ne s'agit plus de se préoccuper du sort d'un héros, mais des relations entre les personnages, sur un mode en réseau et non hiérarchique. L'auteur précise qu'il y a des films choraux à plusieurs protagonistes, comme chez Robert Altman : **Nashville** (1975), **A Wedding** (1978) ou **Short Cuts** (1993). Aussi des films choraux à trois protagonistes, comme chez Alejandro González Iñárritu : **Amours chiennes** (2000), **21 Grams** (2003) ou **Babel** (2006). Reste à savoir si les articulations narratives sont les mêmes dans un film choral et dans un triptyque, ce qu'il ne démontre pas.

Labrecque signale qu'**Amours chiennes** raconte trois histoires s'articulant autour d'un même accident de la route, tandis que **21 Grams** raconte un accident de la route vécu de trois points de vue. Il aurait

fallu ajouter que dans le premier film, les trois épisodes se succèdent, avec des recoupements, tandis que dans le second, ils s'entrelacent grâce à un complexe montage alterné de façon à se compléter. Il n'y a aucune analyse des procédés stylistiques ni des mécanismes narratifs à l'œuvre. Pourtant, il aurait suffi d'explorer quelques films des années 1990, ne serait-ce que pour y trouver un modèle comme **City of Hope** (John Sayles, 1991). À travers l'itinéraire de 15 individus, le film traite des tensions raciales, de la spéculation immobilière et des problèmes politiques d'une ville du New Jersey, le tout dans une mosaïque articulée par des relations d'autorité. On pense aussi à **Tom-bés du ciel** (Francisco Lombardi, 1990), qui relie trois classes sociales par un même commentaire radiophonique sur le destin. **Les Dimanches de permission** (Nil Caranfil, 1993), lui, entremêle trois histoires de façon à ce que chacun trouve sa résolution dans la suivante. Et **Before the Rain** (Milcho Manchevski, 1994) commence la troisième intrigue là où s'était terminée la première. Des films comme **Journal intime** (Nanni Moretti, 1993) et **Petits Arrangements avec les morts** (Pascale Ferran, 1994) auraient permis de comprendre comment les épisodes s'enrichissent ou s'expliquent mutuellement, sinon comment ils élaborent plusieurs perspectives d'une même histoire. Alors que **Pulp Fiction** (Quentin Tarantino, 1994) a pour seul intérêt le fait que les deux premiers épisodes se déroulent en parallèle et le troisième, avant les deux autres.

À notre avis, le film choral demande au spectateur de participer au processus de création; il choisit souvent la structure cyclique pour dépasser l'anecdote en proposant une métaphore de l'existence humaine. On se retrouve ici avec un échantillonnage très limité qui réduit le travail d'analyse à trois films seulement (en annexes) : **Short Cuts**, **Babel** et **Continental, un film sans fusil** (Stéphane Lafleur, 2007). Et la démonstration repose sur ces 10 pages, le reste n'étant que du remplissage. ☐