

Un monde en réseaux

LE FILM CHORAL DEPUIS LES ANNÉES 1990

Avec la sortie de *Short Cuts* (1993) de Robert Altman, ce qui était d'abord une forme narrative commence à devenir un véritable genre à part entière. Rapidement, le film choral se répand dans le paysage cinématographique du début des années 1990. Il faut dire qu'Altman n'est pas le créateur du genre ; plusieurs réalisateurs avaient déjà essayé de présenter un microcosme, une pluralité de personnages dont les tranches de vie s'entrecroisent au fil de la narration. Cependant, la plupart constituent des cas isolés. Qu'on pense à *Les Uns et les Autres* (1981) de Claude Lelouch, *Dimanche d'août* (1950) de Luciano Emmer ou *Grand Hotel* (1932) d'Edmund Goulding, cette forme narrative existait bien avant Altman. D'ailleurs, ce dernier nous avait déjà habitués aux trames narratives multiples grâce à *Nashville* (1975) et *A Wedding* (1978), mais c'est véritablement à partir des années 90 que l'on remarque un intérêt exponentiel pour cette façon si particulière de raconter une histoire. David Bordwell lui-même consacre tout un chapitre de son ouvrage *Poetics of Cinema*¹ au fonctionnement des « network narratives », dont fait partie le film choral, et Maria del Mar Azcona, en 2010, publie un livre qui étudie les films à protagonistes multiples, dans une perspective plus large que la nôtre². À notre avis, l'étiquette « film à protagonistes multiples », bien qu'elle recoupe notre objet d'étude, n'est cependant pas assez précise pour circonscrire avec justesse le film choral. En effet, outre la multiplicité de protagonistes, d'autres facteurs essentiels au genre sont à prendre en compte. Selon nous, le film choral doit d'abord mettre en scène au moins trois protagonistes, ces derniers possédant une importance relativement égale. Les trames narratives ou les histoires dans lesquelles ils évoluent doivent, quant à elles, être suffisamment auto-

nomes, sans toutefois basculer du côté du film à sketches³, un genre limitrophe. Dans certains cas, on a l'impression que le réalisateur a réuni plusieurs films en un seul. Cela témoigne du degré d'autonomie nécessaire au genre, car chaque histoire pourrait être, en quelque sorte, auto-suffisante. Mais l'intérêt du film choral vient de la rencontre, des frôlements directs ou indirects entre chaque histoire. C'est leur coprésence et leurs croisements qui font la richesse du film. En plus d'une certaine autonomie, paradoxalement, des liens doivent aussi exister entre les différentes histoires. Nous nous proposons de relever quelques-unes de ces stratégies unificatrices, tout en explorant, au passage, certaines formes littéraires qui reprennent la structure chorale. Nous aborderons également le concept de réseau, à notre avis incontournable. Ce faisant, nous serons en mesure de mieux saisir les particularités du film choral, tout en questionnant le rôle du spectateur, de moins en moins passif.

Malgré l'intérêt critique, il est difficile de déterminer avec précision le tout premier film choral. Margrit Tröhler, s'intéressant à la genèse de ce qu'elle nomme le film mosaïque⁴, mentionne que « ces récits s'inscrivent dans une lointaine continuité du *Querschnittfilm* allemand des années 1920 [...] et davantage dans la continuité de ce que les néoréalistes avaient appelé le film choral⁵ ». Il semblerait donc que l'appellation film choral soit attribuée aux néoréalistes italiens. Mais

3. Pensons à *Paris, je t'aime* (2006), par exemple.

4. Ce terme est, à notre avis, un synonyme du film choral. Bien que la métaphore visuelle de la mosaïque soit pertinente, son emploi n'est pas aussi répandu que l'appellation film choral. Pour Tröhler, les films mosaïques « présentent de nombreux petits groupes et couples de personnages ou des personnages solitaires dispersés, incarnant autant de modes de vie différents qui se confrontent ». Cf. Margrit TRÖHLER, « Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles », dans *Irís*, vol. 29 (Printemps), 2000, p. 86.

5. Margrit TRÖHLER, *op. cit.*, p. 86.

1. David BORDWELL, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.

2. Maria del Mar AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, Oxford, John Wiley & Sons, 2010.

bien avant les années 1950, la structure chorale existait sous différentes formes. En dehors du cinéma, on observe depuis longtemps l'existence du genre choral en littérature, et même, dans une certaine mesure, du côté de la musique polyphonique (après tout, le terme est un dérivé du mot chœur, où de multiples voix individuelles créent un effet d'ensemble). Marie-Christine Questerbert, dans un ouvrage consacré aux scénaristes italiens, fait usage du terme dans un entretien avec Furio Scarpelli, qui a notamment travaillé avec le scénariste Sergio Amidei dans les années 1950. Scarpelli, également scénariste de métier, parle ainsi de sa collaboration avec Amidei : « nous avons écrit ensemble *Ces demoiselles du téléphone*, déjà, sans doute, cette invention du film choral, des histoires multiples commençait à être un peu usée. Faire un film à sketches, ou avec des histoires simplement entrelacées, ce qui ne se fait plus, mais dont Amidei était le maître, n'est pas une chose facile¹ ». Scarpelli pousse même plus loin, en affirmant qu'au moment où « Amidei a inventé le film à histoires multiples, cette situation n'existait pas, ce qui l'a poussé c'est uniquement la nécessité qui était la sienne de *représenter un ensemble*. S'il avait pu bâtir des histoires sur 45 millions d'habitants, il l'aurait fait² ». Bien que nous ayons quelques réserves sur le fait qu'Amidei soit l'inventeur du film à histoires multiples, cette phrase nous fascine. Le film choral, en effet, représente toujours un ensemble. Parfois limité à trois protagonistes, comme dans le film *21 grammes* (2003) par exemple, et parfois s'étendant à plus d'une vingtaine, comme la plupart des films de Robert Altman, le film choral est le lieu de rencontre de multiples destins. D'ailleurs, le terme *ensemble film* revient souvent, en anglais, pour qualifier un film mettant l'accent sur un groupe de personnages. Cela dit, ce terme n'est pas, à notre avis, assez précis, car il englobe des films limitrophes au film choral, comme les films de groupe *The Breakfast Club* (1985) de John Hughes et *Ocean's II* (2001) de Steven Soderbergh. Dans ce dernier exemple, les onze protagonistes sont tous reliés à l'intrigue centrale concernant le vol de

trois casinos à Las Vegas. Les sous-intrigues de ce film sont souvent bien minces et ne possèdent pas suffisamment d'autonomie. En outre, plusieurs films catastrophe présentent de multiples protagonistes évoluant dans diverses sous-intrigues, mais ces dernières ne sont souvent pas très développées, car tous les personnages convergent vers le même but et doivent souvent s'entraider pour y parvenir. Dans *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich, dans *l'Aventure du Poséidon* (1972) de Ronald Neame et dans *Deep Impact* (1998) de Mimi Leder, tous les personnages perdent en quelque sorte leur individualité pour un dessein commun plus grand (généralement, il s'agit de la survie ou de la résistance). Or, une pluralité de protagonistes, dans un film choral, implique une pluralité d'intrigues et de trames narratives. Comme nous l'avons vu, il est essentiel de retrouver plus de deux protagonistes ayant un statut relativement égal, évoluant dans des histoires possédant un certain degré d'autonomie. Mais si les histoires sont trop autonomes, nous nous retrouvons en présence d'un film à sketches. Il doit donc y avoir présence de liens qui unissent les différentes histoires entre elles.

Diverses techniques pour unir les histoires entre elles

Les personnages d'un film choral peuvent parfois évoluer au sein d'un même milieu – Robert Altman semble d'ailleurs avoir repris le concept classique d'unité de lieu (Los Angeles dans *Short Cuts* (1993), un ancien manoir dans *Gosford Park* (2001) et un théâtre dans *Prairie Home Companion* (2006)) – ou être dispersés un peu partout sur la planète (pensons à *Babel* (2006) d'Alejandro Gonzalez Iñárritu, par exemple). Pour le film *The Rules of Attraction* (2002) de Roger Avary, Camden College est le lieu qui unit les trois protagonistes, qui ont davantage de chances de se croiser étant donné leur proximité physique. Dans certains films chorals comme *Friends With Money* (2006) de Nicole Holofcener, les quatre protagonistes sont d'excellentes amies et se retrouvent fréquemment ensemble, mais toutes ont la même importance individuelle. Pensons également à *Happiness* (1998) de Todd Solondz, où trois sœurs vivent

1. Marie-Christine QUESTERBERT, *Les scénaristes italiens*, Lausanne, 5 Continents, 1988, p. 108.

2. *Idem*.

des situations pour le moins perturbantes. À l'opposé, des films comme *Bobby* (2006) d'Emilio Estevez, *Crash* (2004) de Paul Haggis ou *21 Grammes* (2003) d'Alejandro Gonzalez Iñárritu, présentent une pluralité de personnages qui ne se connaissent pas au départ, provenant de classes sociales variées, mais dont les destins se croiseront inéluctablement. Partons de l'idée que si les personnages se connaissent et qu'ils évoluent dans le même milieu, les liens risquent d'être davantage serrés, mais ce n'est pas vrai dans tous les cas. Le hasard (incontrôlable et fascinant), un accident ou un objet commun peuvent aussi unir des protagonistes n'ayant apparemment aucune raison de se connaître. Pensons au coup de feu dans *Babel*, à l'accident de voiture dans *Amores Perros*, au cœur dans *21 Grammes*, au violon dans *Le Violon Rouge* (1998) de François Girard et à l'assassinat du Président Kennedy dans *Parkland* (2013) de Peter Landesman. En outre, dans le film *Il y a des jours... et des lunes* (1990) de Claude Lelouch, les personnages principaux subissent l'influence de la pleine lune, de différentes manières, et ont des ennuis dus au changement d'heure. Les multiples histoires qui peuplent ce film interagissent entre elles, s'influencent mutuellement. Une réplique du film résume d'ailleurs très bien cette idée : « Maintenant il fait partie de notre histoire et nous on fait partie de la sienne. On ne sait jamais les traces qu'on laisse ». Le film choral, grâce à son point de vue surplombant, permet de révéler ces traces au spectateur, qui devient alors pratiquement omniscient.

La nature du lien peut également être d'ordre thématique. En fait, lorsqu'on observe plusieurs films chorals, on remarque que c'est souvent le cas. À cet effet, « 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 analogies¹ ». Ainsi, nous pourrions dire que les personnages d'un film choral sont au service d'une thématique unificatrice, quoiqu'ils peuvent aussi contraster

grandement, ce qui évite de produire un film qui peut sembler trop démonstratif. Citons certaines thématiques comme l'amour et ses nombreuses déclinaisons à l'approche de Noël dans *Love Actually* (2003) de Richard Curtis, la solitude dans *Continental, un film sans fusil* (2007) de Stéphane Lafleur et la vie quotidienne après les attentats du 11 septembre 2001 dans *The Great New Wonderful* (2005) de Danny Leiner. Pour le film *Nashville* (1975) de Robert Altman, politique et musique country s'entremêlent et font unité : « le cadre dans [ce] film ressemble à une arène dans laquelle politique et music country s'entremêlent pour produire un facteur d'unité² ».

Mentionnons également que divers procédés, souvent employés à l'étape de la postproduction, peuvent contribuer à unifier les différentes parties. C'est le cas, entre autres, de la musique. Le réalisateur de *Magnolia*, Paul Thomas Anderson, a fait appel à la chanteuse Aimee Mann, seule interprète de la bande sonore du film : « Il y a neuf intrigues différentes, mais je voulais m'assurer qu'on n'ait pas l'impression qu'il s'agit d'un film à vignettes. Ainsi, avoir une voix qui unit le tout me semblait une bonne idée³ ». Également, la musique rock omniprésente ajoute une cohésion à l'ensemble dans le film *American Graffiti* (1973) de Georges Lucas, où quatre amis vivent leur dernière nuit avant le début de leur première année au collège. Un élément extradiégétique, comme la musique, peut donc unifier des éléments épars. De même, un traitement de l'image particulier, comme le noir et blanc très contrasté avec la présence ponctuelle de certains éléments colorés dans *Sin City* (2005) de Frank Miller, Robert Rodriguez et Quentin Tarantino, crée une cohésion (qui, à elle seule, est

2. Zeenat SALEH, « Robert Altman takes Short Cuts Through Carver's urban wasteland », dans Annick Duperray (dir.), *Image et texte : Robert Altman / Raymond Carver : Short Cuts : Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2000, p. 27 : « the setting for [this] film, is like an arena in which politics and country music intermingle as the uniting factor ».

3. Mark OLSEN, « Singing in the rain », dans *Sight and Sound*, vol. X, n° 3 (mars 2000), p. 27 : « There are nine different plots, but I wanted to make sure it didn't feel like a vignette movie. So having one voice to unify it all seemed a good idea. » Nous traduisons.

1. Claire FABRE et Serge CHAUVIN, *Raymond Carver, Robert Altman : Short Cuts*, Paris, Didier Érudition : CNED, 1999, p. 107.

moins importante qu'un lien narratif ou thématique). De surcroît, pratiquement tous les plans contenus dans les films *Nine Lives* (2005) de Rodrigo Garcia et *Code inconnu* (2000) de Michael Haneke constituent des plans-séquences, ce qui crée une certaine homogénéité. Il arrive aussi qu'un type de montage particulier crée une structure venant unir les fragments. Entre autres, le montage parallèle « permet de construire un univers narrativement cohérent : malgré le morcellement spatial, malgré la discontinuité temporelle, l'analogie est à la base de cette forme particulière de montage¹ ». Évidemment, ces différentes catégories de liens ne sont pas étanches et elles peuvent s'additionner. Un film choral peut très bien présenter, par exemple, des personnages d'une même famille, liés par une thématique dominante et avoir une bande son composée par un seul artiste. Il serait par ailleurs intéressant de voir jusqu'à quel point un film choral peut pousser la notion de lien, en possédant tous ces éléments unificateurs, mais sans jamais devenir un film de groupe².

Puisqu'un film choral met en scène pléthore de protagonistes dont l'importance individuelle est relativement égale, lorsque vient le temps de sélectionner un acteur ou une actrice s'étant démarqué, le choix n'est pas aisé. Ce type de film met de l'avant l'idée de communauté. Tous les protagonistes sont des héros, et comme la plupart des cérémonies de remise de prix ne

récompensent qu'un meilleur acteur et qu'une meilleure actrice, il est difficile de trancher. C'est précisément ce qu'affirme le critique de cinéma Leonard Maltin : « Lorsqu'il y a un véritable ensemble de bonnes performances, il devient difficile de récompenser un seul acteur sans froisser les autres³ ». Or, on remarque parfois quelques exceptions, comme au festival de Cannes de 2006, où la palme de la meilleure actrice a été attribuée à l'ensemble des actrices du film *Volver* (2006) de Pedro Almodovar. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un film choral, mais plutôt d'un film de groupe, cela démontre tout de même une certaine ouverture de la part des jurys.

De l'importance du montage

La meilleure façon de présenter les différentes histoires consiste à utiliser l'efficace technique du montage alterné. Cela dit, le montage parallèle, nous l'avons vu, occupe aussi une place prépondérante dans la structure du film choral. Entendons-nous d'abord sur le fait qu'un type de montage n'exclut pas l'autre, et cela s'avère particulièrement dans le cas des films chorals. En plus de faire alterner les histoires, ce type de film les met fréquemment en parallèle. Peut-être même proposerait-il un autre type de montage, « qui fait naître un parallélisme sur le plan de la diégèse, d'une part entre les personnages, d'autre part entre leurs mondes respectifs situés dans un rapport de contiguïté métonymique, non lié à l'action⁴ ». Une proximité est alors créée et un sens peut ressortir de ces collusions. Dans *Cœurs* (2006) d'Alain Resnais, chaque histoire alterne, mais des parallèles sont clairement établis entre les protagonistes, qui sont tous en mal d'amour. Il en va de même pour *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson, où on réalise peu à peu que tout est relié, au personnage muet et agonisant d'Earl Partridge, ancien producteur de télévision. Relations interpersonnelles troubles et clichés

1. Élie YAZBEK, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », Thèse de doctorat en Études cinématographiques, sous la direction de Jean-Loup Bourget, Université Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 121. Un ouvrage du même titre est depuis paru aux Éditions universitaires européennes, en 2010.

2. Récupérons ce terme utilisé notamment par M. Tröhler. (*op. cit.*, p. 85). Avec le film mosaïque, il représente la deuxième tendance forte des films à protagonistes multiples depuis les années 1990. Il fait référence à ces films où l'on retrouve un certain ensemble, mais où la dynamique de groupe est centrale. Pensons à *Little Miss Sunshine*, *Ocean's 11*, *8 femmes* et *The Big Chill*. Dans un film choral, cependant, on retrouve une plus grande autonomie entre les histoires que dans un film de groupe. Le film choral reposerait donc en équilibre sur une balance entre film de groupe (plus les liens sont serrés) et film à sketches (plus les liens sont accidentels et ténus), oscillant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

3. Emmanuel LEVY, *All about Oscar: The History and Politics of the Academy Awards*, New York, Continuum Press, 2003, p. 121 : « When there's a true ensemble with a lot of good performances, it's hard to single out one without insulting the others. » Nous traduisons.

4. M. TRÖHLER, *op. cit.*, p. 94.

télévisuels forment des thématiques fortes dans ce film. Au premier abord, si les différentes histoires nous apparaissent souvent « comme une collection fugitive d'événements sans lien entre eux, des rapports multiples finissent par se manifester¹ ». Les histoires ne doivent donc pas obligatoirement s'entrecroiser, les personnages ne doivent pas nécessairement se connaître et l'intrigue ne doit pas absolument tourner autour d'un événement central pour produire un sens. Les montages parallèle et alterné peuvent provoquer des frôlements entre les histoires, mais sans avoir à les croiser directement. En fait, bien souvent, « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les « symbolismes », pour lesquels le montage parallèle est un lieu privilégié² ». Ainsi, dans *Babel*, l'histoire de l'adolescente japonaise a autant d'importance et de sens que celle de Susan et Richard Jones au Maroc, et leur temporalité est différente. Chacun veut être compris et chacun incarne l'étranger, dans un pays lointain ou parmi ses semblables, au quotidien. Ce qui importe, pour le réalisateur de film choral, « c'est que le spectateur puisse faire le lien thématique entre les [...] histoires qu'il lui présente. Certains éléments doivent être communs pour créer une communauté d'intérêt. Il l'invite à relever les similitudes et les différences³ ». Le danger qui guette souvent les films chorals est justement de créer des rapprochements trop évidents entre les histoires, et par le fait même de produire un film trop démonstratif. Alejandro Gonzalez Iñárritu, parlant de son film *21 grammes*, souligne d'ailleurs cette difficulté : « La partie la plus difficile, cependant, était de parvenir à réunir les différents chapitres avec subtilité, de sorte que la trace de l'écrivain et celle du réalisateur passent inaperçues⁴ ». Ainsi, l'organisation des plans peut

être subtile et davantage sensible ou intuitive. Ici, le monteur ne fait pas qu'enchaîner des plans : il doit les faire interagir de manière logique, mais également avec une certaine touche de sensibilité. Faire resurgir une histoire précédemment laissée en suspens à un moment opportun crée des corrélations puissantes, et c'est justement un des pouvoirs considérables du film choral. Jouer avec toutes les pièces du puzzle s'avère un défi de taille et le travail du monteur doit être juste, ordonné et intuitif, afin de ne pas s'emmêler dans les multiples chemins que peut prendre chaque histoire.

En outre, comprendre toutes les relations entre les personnages s'avère complexe et souvent long pour le spectateur. En effet, plus il y a de personnages, plus les intrigues se multiplient et les liens peuvent être difficiles à saisir. Le tout se complexifie davantage lorsque la temporalité est non linéaire. Réutilisons le cas de *21 Grammes* : « Au départ, toutefois, la question pressante est tout simplement : que se passe-t-il ? Pendant au moins le premier quart du film – d'après Gonzalez Iñárritu, le récit se précise à environ 25 minutes – on travaille d'arrache-pied à déterminer qui sont les personnages, quelles sont leurs relations et dans quel ordre les événements se sont réellement produits⁵ ». Cela constitue un défi supplémentaire, car pléthore d'intrigues et de protagonistes rend plus ardue la compréhension initiale du film. Pour Robert Altman, la solution à ce problème est simple : il engage des stars. Cela lui permet « de vaincre le problème de l'identification des personnages (les spectateurs les reconnaissant immédiatement) et de faire exister le personnage sans avoir à fabriquer des scènes purement fonctionnelles. [...] engager une

1. Jürgen MÜLLER, *Films des années 90*, Cologne, Taschen, 2001, p. 681.

2. Christian METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (Communications 8), 1966, p. 121.

3. É. YAZBEK, *op. cit.*, p. 121.

4. Edward LAWRENSON et Bernardo PEREZ SOLER, « Pup Fiction », dans *Sight and Sound*, vol. XI, n° 5 (mai 2001),

p. 29 : « *The hardest part, however, was managing to put the different chapters together with subtlety, so the hand of the writer and director go unnoticed.* » Nous traduisons.

5. Jonathan ROMNEY, « Enigma Variations », dans *Sight and Sound*, vol. XIV, n° 3 (mars 2004), p. 14 : « *Initially, however, the pressing question is simply: what's going on? For at least the first quarter of the film – by Gonzalez Iñárritu's reckoning, the narrative begins to gel at around 25 minutes – we work flat out to determine who the characters are, what their relationships are to each other, and what exactly is the order of the events.* » Nous traduisons.

star fait “ économiser vingt minutes de récit¹ ” ». Faut-il préciser que ce procédé est loin d'être exclusif à Robert Altman ? En effet, les films chorals ont la réputation d'employer des acteurs de renom, peut-être dans le même dessein qu'Altman. Pensons à certains films de Garry Marshall, comme *New Year's Eve* (2011) ou *Valentine's Day* (2010). En reconnaissant un visage dès le départ, la mémoire du spectateur sera moins sollicitée et il pourra se concentrer davantage sur les trames narratives plutôt que de consacrer toutes ses énergies à tenter de se rappeler l'identité de chaque personnage. De surcroît, si une multitude de stars ont le statut de personnage principal dans un même film, cela s'avère très avantageux pour les producteurs. C'est, par ailleurs, une critique formulée contre le film choral, certains affirmant que ce n'est qu'un prétexte pour réunir un casting en or dans le but de maximiser les profits.

Les techniques de John Dos Passos

Du côté de la littérature, la forme narrative chorale n'est pas en reste. Bien avant que cette forme se popularise au cinéma, on retrouvait déjà une polyphonie littéraire. Selon Bakhtine, Dostoïevski serait l'inventeur du roman polyphonique, et « l'essentiel, dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre *plusieurs consciences*, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières² ». D'après lui, seule la polyphonie permet de représenter toute la complexité et la diversité de la vie et des émotions humaines. Dans une œuvre polyphonique, on retrouve donc de multiples idéologies et consciences indépendantes, offrant souvent la possibilité à différents milieux sociaux de faire entendre leur voix, ce qui annihile, du moins en apparence, la possibilité d'une œuvre véhiculant qu'une seule thèse. Pensons à quelques exemples plus récents de littérature chorale, notamment *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner,

The Hours (1998) de Michael Cunningham – qui a d'ailleurs été adapté au cinéma en 2002 – et la série de romans de George R. R. Martin, adaptés à la télévision cette fois et regroupés sous le titre *Game of Thrones*.

Dans les œuvres de l'écrivain John Dos Passos, une pléiade de personnages vivent leur quotidien, généralement dans une ville américaine, qui, de par son omniprésence, incarne elle aussi un personnage. Les techniques d'écriture de Dos Passos ne sont pas sans rappeler celles employées au cinéma : « les images se succèdent, en effet, à un rythme rapide, frénétique même, comme si elles sortaient d'une caméra balayant sans arrêt l'horizon de la cité pour mieux fournir une vue panoramique des actions innombrables qui s'y déroulent. L'écrivain multiplie les plans de tout genre dans ses descriptions et joue habilement des images, des thèmes et des rythmes³ ». Selon Pierre St-Arnaud, Dos Passos utilise la technique cinématographique du panorama afin de présenter les personnages et la ville. Ce procédé, qui implique le pivotement de la caméra sur son axe, permet une vue d'ensemble remarquable. À sa façon, Dos Passos récupère cette technique propre au cinéma et génère un véritable effet panoramique, où la société émerge comme un tout.

De plus, l'auteur semble avoir assimilé la technique du montage en de multiples plans, d'importance relativement égale, afin de ne privilégier aucun récit. Dans un film choral, on a souvent l'impression que la caméra furète aléatoirement entre chaque histoire. Cette caractéristique transparait également dans les romans de John Dos Passos. Le rapprochement entre les deux est donc loin d'être fortuit. Pour Dos Passos, l'important était de créer un effet d'ensemble, sans privilégier un personnage par rapport à un autre. En ce sens, risquons-nous à dire que les films chorals dégagent une impression d'impartialité – qui est toujours relative – car chaque histoire semble se dérouler sans justification, n'obéissant souvent qu'aux lois du hasard. C'est pourquoi il est possible

1. Yannick MOUREN, « La veine chorale de Robert Altman », dans M. ESTÈVE (dir.), *Robert Altman*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 46.

2. Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 71.

3. Pierre SAINT-ARNAUD, *Park, Dos Passos, metropolis : regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1997, p. 157.

d'affirmer qu'un film choral nous donne parfois l'impression d'assister à des tranches de vies « réelles ».

Une société en réseaux

Au-delà de la littérature, le film choral serait, à notre avis, symptomatique de la société en réseaux : une société complexe, plongée dans l'ère numérique et influencée par la mondialisation, qui questionne la notion même de centralité et de hiérarchie. Dans un monde où pratiquement plus personne n'est isolé, car toujours en relation avec un autre – et cela est encore plus vrai depuis l'arrivée d'Internet – on remarque un renversement des pouvoirs. La hiérarchie traditionnelle se réorganise. Selon le sociologue Manuel Castells, qui étudie les réseaux dans une perspective majoritairement macro-sociologique, nous serions entrés, depuis quelques années, dans l'ère de l'information, caractérisée notamment par une société en réseaux. Celle-ci fait suite à l'ère moderne, associée à la révolution industrielle, au triomphe de la raison et à la domination de la culture sur la nature. Cette nouvelle ère voit l'information comme un élément central : « C'est pourquoi l'information est l'ingrédient clé de notre organisation sociale et pourquoi le flux de messages et d'images entre les réseaux constitue le fil de base de notre structure sociale¹ ». Délaissons cependant les aspects davantage économiques concernant les grandes firmes internationales pour nous concentrer sur un réseau entre des personnes, des objets et des événements, à une échelle humaine. En outre, dans une société en réseaux, les frontières sont quasi-inexistantes : « À la différence du système, qui totalise en cherchant la clôture, le réseau se déterritorialise et se mondialise en aspirant à l'ouverture. [...] Les actants les plus lointains peuvent se trouver soudainement rapprochés [...] alors que d'autres, pourtant voisins,

demeurent éloignés² ». Le film *Babel*, par exemple, montre très bien les effets de la mondialisation, en unissant les destins de personnages évoluant au Maroc, au Japon et au Mexique. Le réseau se répercute également dans la structure même du film choral, car les « personnages se croisent, se réunissent, se séparent et la narration les organise en réseaux au fur et à mesure que le récit avance. Si centre de gravité il y a dans ce labyrinthe d'histoires, il sera toujours instable et reflétera une mosaïque sociale incomplète, hétéroclite, voire éclatée³ ». Grâce à l'importance relativement égale des protagonistes multiples, le film choral propose une vision nouvelle et met en scène, telle une mosaïque, les destins entrecroisés d'une poignée d'individus et ce, de façon fort ingénieuse. En considérant chaque personnage d'un film choral comme un nœud, relié à d'autres par des liens, il est possible de voir la place et l'importance de chacun dans le réseau. Bien que certains protagonistes puissent être légèrement mieux connectés que d'autres, en théorie, ils doivent tous avoir une importance relativement égale. Chacun serait donc une sorte d'araignée, de par les nombreux fils le reliant aux autres. Au final, le spectateur a une vue d'ensemble de ces toiles sociales, de ces réseaux tissés progressivement au fil du film, où la chance et les coïncidences occupent une place centrale. Telle l'image de la mosaïque, que l'on apprécie de près, mais encore plus lorsqu'on s'éloigne et que l'on perçoit une image d'ensemble, le film choral est d'une grande complexité, qui reflète la société en réseaux.

De même, il est fascinant de remarquer à quel point le développement d'Internet – qui coïncide avec l'essor du film choral – amène une nouvelle façon de penser, qui se reflète narrativement dans certaines fictions hypertextuelles, fondées sur la notion d'hyperlien. Bien que le lecteur soit déjà habitué depuis un certain temps aux œuvres littéraires polyphoniques, présentant souvent des récits entrecroisés, les fictions hypertextuelles constituent une tentative de pousser plus loin la participation active du lecteur dans le récit. Alissa Quart, en 2005, écrivait à propos de l'« hyperlink

1. Manuel CASTELLS, *Rise of the Network Society, new ed.* Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 508 : « This is why information is the key ingredient of our social organization and why flows of messages and images between networks constitute the basic thread of our social structure. » Nous traduisons.

2. Frédéric VANDENBERGHE, *Complexités du posthumanisme*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 211.

3. M. TRÖHLER, *op. cit.*, p. 86.

movie », un des nombreux termes, en anglais cette fois, pour décrire le film choral. En simplifiant au maximum, c'est comme si le monteur cliquait sur un hyperlien chaque fois qu'il passe d'une histoire à une autre. Ainsi, cette idée d'hyperlien trouve effectivement certains échos du côté du film choral, dans la structure même du film et dans la façon dont le spectateur est sollicité. Ce qui rapproche, d'un point de vue majoritairement métaphorique, le film choral de la théorie de l'hyperlien et de celle de la fiction hypertextuelle, réside dans le déploiement de « mécanismes narratifs qui encouragent l'ouverture de l'œuvre, explorent une esthétique fragmentaire, contestent l'exigence de clôture et proposent de nouveaux schèmes de lecture¹ ». Grâce à leur champ lexical partagé, la relative autonomie de leurs fragments et la mécanique des hyperliens, de même que le refus d'accorder une place centrale à un événement plutôt qu'à un autre, les rapprochements entre film choral et fiction hypertextuelle ne sont peut-être pas, *a priori*, aussi futiles qu'on pourrait le croire.

En somme, parlant du film choral *Time Code*, Elie Yazbek offre une piste de réflexion intéressante : « Ce qui est présenté n'est plus, au niveau de la forme, commun et quelconque, mais nécessite un effort intellectuel et une prise de conscience par rapport à l'objet filmique. Le positionnement du spectateur dans le dispositif prend alors un nouvel aspect, l'attitude devenant active et non plus uniquement passive² ». Le film choral exige donc une implication active du spectateur, et cela peut même créer un certain inconfort si l'on s'attend à un récit traditionnel. D'autres spectateurs, au contraire, peuvent s'y plaire dès le départ et apprécier le zapping narratif pour tenter de trouver, tels des herméneutes, le lien entre les histoires. Pour Margrit Tröhler, les spectateurs s'engagent dans ces films polyfocalisés en comparant les personnages entre eux, mais aussi avec leurs propres expériences, faites dans l'entourage quotidien. Ce faisant, on inviterait les spectateurs « à participer à la construction d'une réalité pos-

sible, multiforme, transitoire et mobile sur le mode ludique et souvent ironique³ ». En tout état de cause, les prochaines années sauront nous montrer si le genre, pourtant encore jeune, s'est déjà essoufflé, ou si, au contraire, il continuera de nous surprendre en innovant. Chose certaine, le film choral constitue l'un des rares reflets cinématographiques de notre société en réseaux et il sollicite de façon singulière les spectateurs.

MAXIME LABRECQUE

1. Renée BOURASSA, « Fiction, récit et encyclopédie : Entre spatialité et narrativité », dans *Les fictions hypermédia-tiques : Mondes fictionnels et espaces ludiques*, Montréal, Le Quartanier, 2010, p. 25.

2. É. YAZBEK, *op. cit.*, p. 172.

3. M. TRÖHLER, « Les récits éclatés : La chronique et la prise en compte de l'autre », dans *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 32.