

Chorus : un commentaire

Chorus, Canada (2015). Scénario, image, montage, réalisation et production par François Delisle, avec Fanny Mallette, Sébastien Ricard, Geneviève Bujold et Pierre Curzi

Martin Gauthier

Volume 26, Number 2, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1055361ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1055361ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Santé mentale au Québec

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gauthier, M. (2017). Review of [*Chorus : un commentaire / Chorus, Canada (2015). Scénario, image, montage, réalisation et production par François Delisle, avec Fanny Mallette, Sébastien Ricard, Geneviève Bujold et Pierre Curzi*]. *Filigrane*, 26(2), 85–91. <https://doi.org/10.7202/1055361ar>



Chorus: un commentaire¹

Martin Gauthier



Chorus, Canada (2015). Scénario, image, montage, réalisation et production par François Delisle, avec Fanny Mallette, Sébastien Ricard, Geneviève Bujold et Pierre Curzi.

Christophe et Irène perdent leur enfant dans des circonstances tragiques. Cette perte fait éclater leur couple et rive chacun à une douleur à laquelle l'un et l'autre tentent d'échapper à leur manière. Lorsque, plusieurs années plus tard, la dépouille du garçon est retrouvée et que la lumière est faite sur les circonstances de sa mort, le laborieux travail du deuil peut alors se compléter.

Comment un parent, comment un couple, se remet-il de la perte d'un enfant? N'est-ce pas là un des deuils les plus difficiles d'une vie? Des enfants meurent de malformations, de maladies graves, d'un accident. Mais si de surcroît l'enfant disparaît sans laisser de trace, sans corps, sans dépouille, sans preuve, pour ensuite réapparaître dix ans plus tard dans le témoignage d'un pédophile qui confirme un scénario abject d'abus sexuel et de meurtre, comment un parent, comment un couple peut-il se remettre d'une telle perte? Comment se réconcilie-t-on ensuite avec la vie? C'est dans cette situation que nous plonge François Delisle qui poursuit avec *Chorus* (2015) l'exploration introspective des sentiments douloureux et des blessures de la vie qui caractérisaient son film précédent, *Le météore*.

Mais pourquoi un auteur choisit-il de nous plonger dans une telle souffrance? Serait-ce pour nous faire sentir combien nous avons peur de ces sentiments douloureux? N'est-ce pas ce que soutient Irène, la mère inconsolable, qui dit ne jamais parler de son fils disparu : « C'est comme ça... Quand j'en parle, il y a toujours un malaise, même après tout ce temps-là. Le temps n'arrange pas les choses. » Elle ajoute : « J'aimerais ça parler tout le temps de lui mais je ne peux pas. La tristesse, ça fait peur au monde; on t'évite comme si tu étais malade. » Ou Delisle veut-il nous dire que rien ne nous sauve

quand la vie se fait si cauchemardesque, comme dans les mots de la chanson sur lesquels le film se clôt : « *The old gods don't listen no more/Something ain't right here/Music won't save you* ». Ou est-ce pour tester notre masochisme ou nous donner à jouir du soulagement de ne pas être ces parents affligés ? Que nous propose donc le cinéaste en nous amenant avec lui dans le monde intérieur de ces gens si blessés ?

*

Certains vont au cinéma pour se distraire et il vaudrait mieux ne pas leur recommander *Chorus*. Certains jours, il est vrai que la distraction est saine et le cinéma se prête certes au divertissement. Mais il serait triste que sa fonction s'y résume. Car un film est un fantastique outil d'exploration de la réalité et déploie un riche langage pour traduire la composition de cette réalité ; il permet une nouvelle approche du réel et un nouveau regard sur celui-ci. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », disait Paul Klee. Et dans le miroir que nous tend le cinéma, il y a un travail de symbolisation qui nous permet d'approcher certaines réalités que nous éviterions autrement. Le film devient une manière d'entrer là où nous n'entrerions pas. Ce sera, dans *Chorus*, pour explorer les voies de dégagement face à une douleur qui risque de s'immobiliser.

Une réalité trop brute, tel un choc, risque de déborder, sidérer, paralyser, rendre incapable à la prise en soi et la digestion. Le cinéma peut-il vraiment nous communiquer la réalité telle quelle ? Depuis les belles années de l'ONF, il y a eu des débats intéressants quant à la possibilité de présenter le réel sans médiation, sans mise en scène. Et si mise en scène il y a toujours, que dire d'une œuvre de fiction qui voudrait coller le plus possible au réel ?

Par sa facture proche du documentaire, *Chorus* est-il un film trop cru, une reproduction de la réalité trop brute ? *Chorus* semble plutôt nous permettre non seulement d'approcher de très près la souffrance des parents plongés dans la perte d'un enfant disparu, mais il trace aussi des pistes d'élaboration et de sortie hors de l'enfermement dans la douleur d'un deuil impossible. Ce sont ces pistes qui rendent l'expérience du film non seulement tolérable, mais même inspirante.

En se collant au réel, François Delisle nous invite certes à nous approcher de l'expérience crue des protagonistes, mais il nous traduit surtout un questionnement fondamental : à quoi peuvent s'accrocher des parents plongés dans un tel drame ? Comment passe-t-on à travers ? Et le film vient nous

offrir son aide en esquissant, tant par son contenu que par sa forme, des pistes de dégagement. *Chorus* n'offre pas de recettes, mais ouvre un horizon où la peine peut trouver consolation.

*

Le début du film constitue une magnifique introduction. Nous sommes d'emblée placés dans un espace intérieur, du point de vue de l'enfermé. Nous regardons par la fenêtre d'une porte. Celle-ci s'ouvre pour laisser entrer un homme accompagné d'un gardien. Cet homme, Jean-Pierre Blake apprendra-t-on, s'assoit devant Hervé Laroche, enquêteur de la Sûreté du Québec. C'est alors seulement que nous découvrons que nous étions aussi du côté de l'enquêteur, de l'enfermé et de l'enquêteur. L'image est en noir et blanc, avec beaucoup de gris. Le rythme est lent. Le silence est rempli des bruits éteints du bâtiment : la ventilation régulière, la rumeur de l'interphone. « C'est un dur coup à donner » sont les premiers mots du détenu. À partir desquels tout bascule.

Ainsi commence le film *Chorus*, dont nous ne découvrirons le titre qu'à la fin. Un chorus, c'est autant l'improvisation d'un soliste de jazz que ce qui unit chaque musicien dans son improvisation unique par la durée des mesures qui forment un thème. Un chorus peut aussi être une reprise en chœur. Le film est tout cela : il nous placera autant devant la solitude individuelle de chaque personnage que devant ce qui les unit dans une perte commune, celle d'Hugo, disparu il y a 10 ans. Il aurait 18 ans aujourd'hui.

C'est la banale histoire du pédophile entraîné par sa perversion : « S'il n'était pas monté [dans la voiture], je l'aurais laissé partir. » On y voit l'envie pour la jeunesse et la haine meurtrière derrière l'apparente quête d'amour, avec tout ce que la perversion cache de l'impossibilité à jouir d'une pleine sexualité et de l'enfermement dans une mécanique sans sujet. On devine les carences d'un pauvre type, mais on ne saura pas plus de lui, tout comme Irène qui se bute à une mère démente dont elle ne pourra tirer aucun élément d'explication². On demeure avec notre quête de sens et d'apaisement en réponse à l'horreur trop ordinaire.

La scène initiale de l'interrogatoire s'interrompt quand le nom d'Hugo est prononcé. Avant d'entendre la suite du témoignage, le spectateur découvre Hugo à travers la figure blessée des deux parents. On se retrouve d'abord au Mexique devant un pain de sucre isolé. Dans le vacarme des vagues, s'avance un homme seul. On comprend vite que Christophe porte

en lui un océan en furie. Il reste seul, même lorsqu'il est entouré des autres. «Viens me chercher» sont ses premiers mots, en voix off devant l'horizon. À qui les mots s'adressent-ils? On devinera qu'à travers l'immensité de l'eau, il parle à son fils disparu.

Nouvelle coupure, nouvelle musique, cette fois une polyphonie religieuse du Moyen Âge, un motet chanté par un petit ensemble choral dans une église. La musique invite à l'intériorité et au recueillement. Sa sérénité est brisée par la crise d'angoisse que fait Irène après avoir caressé le bébé que tient une mère. Elle sort précipitamment et nous découvrons la détresse d'Irène, sa solitude, sa vie comme une réfugiée (comme les images de la télévision chez elle): «J'ai 40 ans, le temps n'arrange pas les choses. [...] Plus les années passent, plus c'est là en moi. Ce n'est pas quelque chose que j'ai voulu; tu ne t'en rends pas compte. Je voudrais bien que ça s'efface mais chaque jour qui passe creuse comme un trou noir en moi. C'est la vie qui fait ça. Un bruit, une voix, une odeur, un mot, ça remonte. Je ne contrôle pas ça.»

Nouvelle coupure, retour au Mexique où Christophe est seul dans un hamac. Il rejoint une belle compagne, nue dans le lit. La scène d'amour est intense comme les vagues furieuses, mais Christophe reste seul; puis il imagine que c'est son fils qui est là, étendu à ses côtés. Même l'amour ne chasse pas le fils³. Christophe pleure, sa compagne le console, mais sa solitude demeure (il dira plus tard ne pas avoir *vraiment* refait sa vie).

Suit la découverte au Québec d'un corps enterré dans un bois sous la neige. Les pièces du puzzle tombent une à une. On découvre ensuite la mère d'Irène et la tension qui existe entre les deux femmes. La mère évoque-t-elle les velléités suicidaires d'Irène ou la possibilité d'un exil comme celui de Christophe quand elle dit: «J'aurais trouvé ça dur que tu partes comme lui»? Et Irène de lui répondre: «Je ne passerai jamais à autre chose. Es-tu passé à autre chose depuis que papa est mort? Non!». On apprendra plus tard que le père d'Irène s'est suicidé, une autre mort violente dont la mère n'avait su protéger sa fille en ne pleurant pas («C'est raté, tu ne m'as protégée de rien!»).

Suit ce texte dense en voix off qui sera repris par chaque parent seul, puis par les deux ensemble à différents temps du film: «Tu penses. Tu penses que tu es seule. Puis tu penses à un nom. Tu es surprise car c'est le premier qui te vient en tête. Tu penses que c'est un rêve. Un rêve, rien qu'un rêve. Mais quelque chose est différent.»

Ces mots disent bien le choc et sa persistance, comme un cauchemar qui ne passe pas. Les aveux du meurtrier, la découverte du corps, son

identification à la morgue, l'incinération et le service, le rapport de l'enquêteur, le don des effets d'Hugo gardés dans un entrepôt, tout viendra participer à la remise en branle d'un deuil immobilisé (ce mot qu'Irène hait).

L'immobilisation passe d'abord par des sentiments qui insistent toujours, même dix ans plus tard. Les deux parents restent collés à Hugo. Irène, dont le nom personnifie la paix, et Christophe, celui qui étymologiquement « porte le Christ », demeurent loin d'un salut pacifique, pris dans les affres d'une perte toujours vive. En surface, comme ces deux parents, tout le film est marqué par la retenue. On devine leur monde intérieur traversé de forts mouvements affectifs, mais, à l'exception de rares exclamations (Irène devant les restes d'Hugo et Christophe à l'écoute des aveux du meurtrier), ces émois demeurent contenus.

Parmi ces sentiments, il y a en particulier la culpabilité qui hante tous les proches d'Hugo, ses parents et grands-parents, et même Antonin, son ami. Tout ce monde lutte contre une culpabilité que les mots raisonnables ne chassent pas. Une culpabilité qui signe des sentiments d'humanité, notamment chez le meurtrier qui ne peut que se suicider à partir de la confrontation personnelle à son geste qu'impliquent ses aveux⁴. Tout l'entourage se sent responsable de la mort de l'enfant, comme si l'événement de la disparition et le meurtre d'Hugo polissaient un formidable miroir reflétant la culpabilité de chacun.

C'est là une question difficile : d'où vient cette culpabilité ? Quelle est sa fonction ? Comment s'en dégager ? Comment sortir d'une chasse au coupable (« J'ai peur qu'il revienne ici juste pour reprendre la chasse au coupable ; qu'il ne soit pas ici pour Hugo », dit Irène après que Christophe ait accepté de rentrer suite aux aveux du meurtrier) ? Comment faire pour ne pas toujours penser au fils, même dans les bras d'une nouvelle compagne ? Comment organiser la violence, d'abord celle extérieure, qui fait néanmoins douloureusement surgir celle de chacun ?

Le couple parental n'a pas tenu le coup, ce qui est si fréquent, même dans des situations moins éprouvantes comme la maladie chronique d'un enfant. La violence sépare. Elle déclenche celle des parents qui se défendent comme ils peuvent. Chacun réagit à sa façon. Les traumatismes anciens, avec leur part d'ombre, entrent en chœur. Le film laisse en pointillé les blessures anciennes, mais on sent leur poids dans les réactions actuelles.

On découvre une mère qui a renoncé à la vengeance alors que le père la nourrit. Irène apparaît prête à renouer une relation avec Christophe, alors que lui ressent le besoin de partir. Est-ce une question de genre et

d'identification? Pourtant, d'une part, chez le père du père, aucune rage n'est visible. Serait-elle réprimée? Quel lien existait entre ces deux hommes qui dorment dans le même lit? D'autre part, la mère d'Irène semble tout aussi vulnérable. Quelle est la signification de ce chèque qu'Irène lui remet, l'accusant « d'être venue pour ça »? Est-ce le reflet de toute l'insuffisance des parents face à la blessure de leurs enfants? Est-ce une manière de nous signifier que la colère d'Irène envers sa mère tient au renversement imposé, Irène devant s'occuper de sa mère et de son deuil au détriment du sien? Le traumatisme ébranle toutes les générations; son empreinte sera colorée par la relation préexistante au drame.

Au retour des funérailles, suite à l'écoute de la vidéo des aveux du meurtrier, dans le camion, Christophe tend la main à Irène qui la prend. Il y a alors un passage de la noirceur à la lumière et apparaît la possibilité de reconstruire le couple: les effets personnels d'Hugo sont donnés à une œuvre de charité; les corps érotiques se retrouvent; la perspective d'un nouvel enfant se dessine; la visite d'Antonin, l'ami d'Hugo, insuffle de la vie. « Mais on a déjà un enfant », dira Christophe. Il repartira.

*

Comment se remet-on d'une telle perte? Comment ne pas mourir avec Hugo? Comment se réconcilier avec la vie? Delisle aborde des pistes où la médiation par le film est en soi la principale réponse: c'est par l'art et la beauté que l'horreur peut se qualifier et se panser. Pas nécessairement le grand art exceptionnel, mais celui de la créativité quotidienne que Winnicott nous a rendu plus visible⁵. La vie puise à la sensorialité pour germer à nouveau, là où la violence appauvrit son sol. C'est d'ailleurs dans cette sensorialité qu'Irène, avec la musique, et Christophe, avec le soleil et l'eau, tiennent bon. Pensons aussi au rôle de la musique du film, impalpable et passagère, ou aux images des fleurs lors du service funéraire, fragiles représentations de l'enfant éphémère. L'art tisse un nouveau rêve pour sortir du cauchemar. Il permet de quitter les refuges de misère pour réinvestir le lien aux autres et y trouver réparation. Le malheur isole (« Rien de pire que d'aimer quelqu'un qui ne partage pas ta peine »); l'isolement protège, mais il pétrifie.

L'usage du noir et blanc est intéressant à cet égard. Il offre d'abord un filtre à la douleur et il symbolise une sorte de voile qui distancie les parents du monde depuis la mort d'Hugo. Mais c'est aussi dans et par ce noir et blanc que la beauté retrouve ses droits et insuffle vie.

Ce processus reste lent et limité, semble ajouter Delisle. Est-il même réalisable tant que la vérité n'est pas connue? À la fin, Christophe repart et exprime ainsi son besoin d'un ailleurs où la vie pourra peut-être s'implanter. Irène lui rappelle-t-elle encore trop Hugo de manière douloureuse, malgré son besoin d'un témoin? Christophe exprime-t-il l'impossibilité tenace à renoncer au fils de son rêve antérieur? Lui et Irène ne sont pas au bout de leur peine, mais ils ne sont plus immobiles. Les anciens dieux sont morts, mais la vie demeure.

Le film trace ainsi un paradoxe que la psychanalyse côtoie: pour sortir de la douleur, il faut d'abord y pénétrer. Il y a une manière de porter la douleur comme seul habit, sans pourtant vraiment y entrer. Y entrer implique nécessairement une mise en mouvement, une ouverture à soi et à l'autre. La peine rapproche, la douleur mutile.

Nous accueillons les événements de la vie comme des miroirs qui reflètent ce que nous portons. L'horreur semble traduire notre destructivité et vient puiser aux eaux de la culpabilité primaire pour figer le temps. Le film offre une autre scène, une représentation qui trace une voie de réconciliation. Avec *Chorus*, François Delisle nous amène dans ces zones douloureuses où la vie s'agrippe difficilement et où l'art offre une prise.

Martin Gauthier
martin.gauthier3@sympatico.ca

Notes

1. Ce film a été discuté au Ciné-psy de Québec, le 21 avril 2015, à l'invitation de Geneviève Ousset et Marcel Gaumond, puis le 21 octobre 2016, au Ciné-psy de l'APPQ à Montréal, cette fois organisé par Fabienne Espagnol et André Jacques.
2. Quelle révélation d'ailleurs attendre de la mère ou du criminel lui-même? C'est croire que lui ou sa mère connaissent la source et les voies de la perversion.
3. Il serait plus juste de dire que l'amour ramène le fils. Une bonne scène homosexuelle cherche à faire sa place alors que Christophe se débat avec une scène homosexuelle destructrice, meurtrière.
4. Le suicide signe l'impossibilité à assumer cette culpabilité. Cet aspect colore les aveux du meurtrier qui se désresponsabilise en faisant porter l'origine de ses actions destructrices à la victime, par exemple au fait qu'Hugo soit monté dans la voiture ou qu'il ait cessé de manger et ne soit pas resté beau.
5. L'art au quotidien est la manière personnelle de chacun de redécouvrir le monde, de l'inventer, de lui donner forme. Il y a là un décalage créateur issu des sens et fondant le transport humain de la vitalité de la nature, sa métaphorisation.