

Les Sept jours du talion : la transposition de l'intériorité à l'écran

Émilie Lamoureux

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

Comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia,
Montréal, Québec, Canada

Avril 2016

© Émilie Lamoureux, 2016

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par *Émilie Lamoureux*
intitulé *Les Sept jours du talion : la transposition de l'intériorité à l'écran*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ Président
Benoit Léger

_____ Examineur
Sylvano Santini

_____ Examinatrice
Sophie Marcotte

_____ Directrice
Geneviève Sicotte

_____ Directeur
Sylvain David

Approuvé par : _____
Directeur du département ou du programme

_____ 2016 _____
Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

Les Sept jours du talion : la transposition de l'intériorité à l'écran

Émilie Lamoureux

L'étude comparative entre le roman *Les Sept jours du talion* de Patrick Senécal, publié en 2002, et le film *Les 7 jours du talion*, réalisé en 2010 par Podz, vise à mettre en évidence la façon dont chaque média traite l'intériorité des personnages. Dans le roman, l'intériorité est aisément accessible par le biais d'une narration en focalisation interne. Le film, quant à lui, de par les contraintes imposées par le média lui-même, adopte un point de vue externe. Néanmoins, certains éléments propres à ce support – l'image, le son et le montage, par exemple – offrent la possibilité de partager les sentiments des personnages. Nous posons donc comme hypothèse qu'en dépit des contraintes imposées par le cinéma, Podz arrive à reproduire, voire à exploiter et à explorer davantage, l'intériorité déjà représentée dans la version écrite des *Sept jours du talion*. Comme il est question dans l'histoire de quatre personnages déchirés par la mort d'un proche, le deuil occupe une place primordiale dans l'œuvre à l'étude. Le récit présente trois perspectives face à ce drame : le désir de passer outre; le désir de comprendre; et le désir de vengeance. C'est en suivant ces figures, qui sont incarnées par différents personnages, que nous allons procéder à la démonstration.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat d'un travail de recherche de près de trois ans. La réalisation de celui-ci a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Tout d'abord, j'aimerais remercier mes directeurs de recherche, Geneviève Sicotte et Sylvain David, pour leur patience et leurs judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

J'adresse également de sincères remerciements aux membres de ma famille qui m'ont encouragée et soutenue dans cette entreprise. Je souhaite tout particulièrement remercier ma tante Chantal qui, en m'accueillant chez elle, m'a permis de rédiger la première ébauche de ce mémoire, et ma mère Suzanne qui était toujours au bout du fil pour m'écouter dans les moments difficiles.

Finalement, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers Yannick pour son support inestimable et sa confiance lors des dernières semaines précédant le dépôt initial du mémoire. Malgré les moments difficiles, il est demeuré une source de motivation.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES EXTRAITS VIDÉOS.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : D'un média à l'autre : la structure du récit	9
1.1 <u>Le travail de l'adaptation</u>	10
1.2 <u>Narration, focalisation et ocularisation</u>	13
1.3 <u>La temporalité narrative</u>	18
CHAPITRE 2 : Perspectives face au deuil : la résilience et la compréhension	24
2.1 <u>La résilience</u>	25
2.2 <u>La compréhension</u>	32
CHAPITRE 3 : Perspectives face au deuil : la vengeance.....	41
3.1 <u>Le choc</u>	43
3.2 <u>La colère et la recherche de satisfaction</u>	48
3.3 <u>Le déraillement</u>	53
3.4 <u>L'intériorité et l'inconscient</u>	58
CONCLUSION.....	62
BIBLIOGRAPHIE	70
ANNEXE 1	74
ANNEXE 2	75

LISTE DES EXTRAITS VIDÉOS

EXTRAIT 1 : LES JOURS SUIVANTS.....	27
EXTRAIT 2 : CONVERSATION MOUVEMENTÉE ENTRE SYLVIE ET BRUNO.....	28
EXTRAIT 3 : LA DÉTERMINATION DE SYLVIE.....	30
EXTRAIT 4 : DIANE MASSON RENCONTRE BRUNO (ET LE MONSTRE).....	31
EXTRAIT 5 : LA MAISON DE MERCURE.....	34
EXTRAIT 6 : LE JONC DE MERCURE.....	36
EXTRAIT 7 : CONVERSATION TÉLÉPHONIQUE ENTRE MERCURE ET BRUNO.....	38
EXTRAIT 8 : DÉCOUVERTE DU CADAVRE.....	43
EXTRAIT 9 : DE LA TRISTESSE À LA COLÈRE.....	47
EXTRAIT 10 : LA PREMIÈRE TORTURE.....	50
EXTRAIT 11 : PERTE DE CONTRÔLE.....	52
EXTRAIT 12 : VERBALISATION DE L'INTÉRIORITÉ DE BRUNO PAR LEMAIRE.....	54
EXTRAIT 13 : BRUNO HALLUCINE.....	56
EXTRAIT 14 : LA CARCASSE DU CERF.....	60

INTRODUCTION

Les Sept jours du talion est venu d'une écœurante aigüe des films sur le thème de la vengeance présentée comme une chose juste et bonne. C'est le seul roman que j'ai écrit en réaction à quelque chose¹.

Senécal et ses monstres

Au cours de la dernière décennie, Patrick Senécal est devenu « l'un des auteurs les plus aimés et les plus lus au Québec² ». Souvent qualifié de « maître du roman fantastique et d'horreur québécois », Senécal a, entre autres, une quinzaine de romans et une dizaine de nouvelles à son actif. L'auteur s'intéresse à la partie sombre de l'être humain, au côté noir qui se terre en chacun de nous. Il en expose, à travers son œuvre qui présente un monde où règnent la souffrance et la violence, les pires facettes.

Comme l'écrit Estelle Girard, « il semble que les personnages senécaliens ne se réduisent pas facilement au principe général du bien et du mal et qu'ils s'inscrivent dans l'entre-deux de ces pôles³ ». Qu'il soit question d'un père de famille qui tue des gens qu'il considère « non justes » – des meurtriers et des pédophiles, par exemple –, mais qui refuse d'assassiner un adolescent qui découvre son secret (*5150, rue des Ormes*, 1994), ou d'un riche homme d'affaires se faisant donner accès à un site internet où vraiment tout est possible (*Hell.com*, 2009), Senécal cherche à montrer que l'être humain se situe plutôt dans une zone grise dans laquelle il est particulièrement difficile de faire un choix⁴. L'auteur incite son lecteur à réfléchir à sa propre

¹ Marie-Claude Mirandette, « Entretien avec Patrick Senécal – L'histoire avant tout », *Le Devoir* [en ligne], 18 septembre 2004. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/63973/entretien-avec-patrick-senecal-l-histoire-avant-tout> (consulté le 9 janvier 2015).

² *Site des librairies indépendantes du Québec* [en ligne]. URL : <http://www.livresquebecois.com/> (consulté le 9 janvier 2015).

³ Estelle Girard, « Patrick Senécal (1995-2007) : de la normalité à la déviance, de la lucidité à la folie, de l'inaccessible sens à l'absurde monstruosité du non-sens », *@analyses* [en ligne], vol. 8, n° 2, printemps-été 2013. URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/892> (consulté le 9 janvier 2015).

⁴ Une liste complète des romans de Senécal est proposée en annexe 1.

réaction face à une situation donnée en accordant un accès aux pensées de ses personnages qui, tiraillés entre leurs propres notions de ce qui est juste et injuste, tentent de rationaliser leurs actions.

En 2002, Senécal publie *Les Sept jours du talion* – roman acclamé aussi bien par la critique que par le public –, l’histoire de Bruno Hamel, un père de famille, qui, après le viol et le meurtre de sa petite fille, décide de retrouver son meurtrier et de le torturer pendant sept jours avant de le mettre à mort⁵. Ce roman, que l’on peut qualifier de « polar » puisqu’il relate une enquête policière, soulève la question de la légitimité de la vengeance. Par ailleurs, Senécal l’a écrit en « réaction contre tous ces films américains qui faisaient la glorification du phénomène de la vengeance⁶ ». Il cherche à démontrer que celui qui décide de se venger devient pareil à celui qui a causé du tort en premier lieu.

Mouvement d’intériorisation et deuil personnel

Comme son titre le souligne, ce roman fait référence à l’ancienne « loi du talion » qui autorisait l’offensé à se venger de façon égale – « œil pour œil, dent pour dent ». Le thème de la vengeance a maintes fois été exploité en littérature, et ce, depuis la tradition antique. À cette époque, dans les tragédies grecques telles que *Les Erinnyes*, la vengeance est présentée comme un désir naturel qui est souvent « renforcé par une injonction divine⁷ ». Les héros, en se vengeant, commettent un nouveau crime qui réclamera à son tour une nouvelle vengeance : l’homme est alors soumis à « un cercle infernal de vengeances⁸ ».

Au XVII^e siècle, au théâtre toujours, l’homme devient un « individu autonome ayant la capacité de choisir sa voie⁹ ». On assiste donc à un mouvement d’intériorisation : les conflits intérieurs du protagoniste sur sa perception du bien et du mal sont mis en avant. Le monologue devient un élément primordial de l’intrigue puisque les auteurs de la tragédie française « s’intéressent directement aux effets dramatiques et psychologiques auxquels le débat intérieur

⁵ Un résumé de l’histoire est proposé en annexe 2.

⁶ André Lavoie, « Ça va saigner ! », *Le Devoir* [en ligne], 30 janvier 2010. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/282094/ca-va-saigner> (consulté le 8 janvier 2015).

⁷ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, édition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 1994, p. 91.

⁸ *Ibid.* p. 93.

⁹ *Ibid.* p. XVII.

se prête¹⁰ ». Dans *Le Cid* de Pierre Corneille, par exemple, le monologue de Don Rodrigue relatant les conflits intérieurs du jeune homme est essentiel à l'intrigue puisque le reste de l'action dépend du choix – entre l'amour et l'honneur – que fera le personnage. Le dilemme auquel fait face le héros de la tragédie française devient donc un élément primordial de l'intrigue.

Revenons maintenant à l'œuvre à l'étude. *Les Sept jours du talion*, récit de la vengeance d'un père, se situe dans cette tradition d'intériorisation. En effet, tout au long du roman, on assiste aux tortures subies par le meurtrier tout en ayant un accès privilégié aux questionnements internes de Bruno. De plus, la narration relate l'enquête policière en nous faisant pénétrer les pensées du détective Mercure, dont la femme a été assassinée quelques années auparavant. Par le biais de son récit, Senécal pousse le lecteur à réfléchir quant aux différentes réactions que peut avoir un être humain lorsqu'il est confronté à la perte d'un être cher.

Le roman présente trois perspectives face à ce drame : le désir de passer outre – la résilience – avec Sylvie et Diane Masson (la femme de Bruno et la mère d'une autre victime du monstre); le désir de comprendre avec Mercure; et le désir de vengeance avec Bruno. Senécal, mettant l'accent principalement sur cette dernière perspective, tente de montrer le pouvoir destructeur que peut avoir la vengeance sur celui qui décide de l'exécuter.

Comme il est question dans le récit de quatre personnages déchirés par la mort d'un proche, le deuil occupe une place primordiale dans l'œuvre à l'étude. Ce concept renvoie à la notion de la perte d'un être cher, à la douleur ressentie à la suite de cette perte, au temps durant lequel ce « deuil » s'éprouve et au processus par lequel la personne endeuillée arrive – ou pas – à surmonter cette épreuve. Depuis le romantisme, la littérature est devenue l'un des lieux symboliques privilégiés où s'exprime le travail du deuil. En effet, suite à la Révolution française, événement traumatisant de la fin du XVIII^e siècle, « un certain nombre de changements dans l'histoire des mentalités ou des sensibilités [...] accentue le pathos de la douleur devant la mort d'autrui¹¹ ». L'accent est mis sur la façon dont le survivant vit et ressent la mort de l'autre, au travail intérieur qu'il effectue lors de la période de deuil. C'est surtout à ce processus – le travail du deuil – que nous allons nous intéresser puisque le roman de Senécal présente des personnages qui se situent dans l'une ou l'autre de ces phases.

¹⁰ *Ibid.* p. XXIX.

¹¹ Dominique Rabaté, « Introduction », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Bordeaux, PUB, coll. « Modernités », n° 21, 2005, p. 8.

D'un point de vue psychologique, le travail du deuil s'effectue en cinq étapes¹². La première, « le refus et l'isolement », est caractérisée par un « choc¹³ ». Certaines personnes la vivent par une peine apparente (larmes et tremblements), d'autres voient plutôt leurs pensées et leurs émotions sidérées. La seconde étape est définie comme « l'irritation » ou encore « la colère », lorsque la personne endeuillée cherche à blâmer quelqu'un ou quelque chose, à faire porter la responsabilité de la perte à autrui. La troisième étape, « le marchandage », est caractérisée par le désir de remonter le temps, de retarder les événements. La quatrième, « la dépression », consiste à prendre conscience de la réalité de la mort. Cette étape peut durer très longtemps et certaines personnes refusent de vivre sans la personne décédée, ce qui les empêche d'aller de l'avant. Finalement, la dernière étape se nomme « l'acceptation ». Durant celle-ci, les gens apprennent à vivre sans la personne décédée, sans toutefois l'oublier.

Il est aussi important de mentionner qu'il est possible pour quelqu'un de développer un deuil compliqué ou pathologique. Dans ce cas, « la souffrance est augmentée en intensité et en temps, nuisant aux possibilités du travail de deuil de s'engager ou de parvenir à son terme¹⁴ ». Cette déviance pathologique du deuil est appelée « mélancolie¹⁵ ».

Ces étapes du deuil que nous venons d'exposer nous serviront de ligne directrice lors de l'analyse des œuvres. Nous verrons que seuls les personnages de Sylvie et de Diane Masson sont enclins à atteindre l'étape de la résilience, Bruno et Mercure se trouvant pris, respectivement, dans les étapes de « la colère » et de « la dépression ». Nous explorerons donc ces thèmes, de la vengeance et du deuil, en essayant de montrer le type de représentation de l'intériorité qu'ils convoquent. Mais pour mieux le comprendre, nous effectuerons une comparaison entre le roman et le film.

¹² Nous allons principalement utiliser les phases énoncées dans Irena Lukosevicius, « Les parents face à la mort de leur enfant », *Santé mentale au Québec*, vol. 7, n° 2, 1982, p. 53-59. Cependant, nous aurons aussi recours à un autre texte (Marco Vannotti et Roberto Pereira, « Approche individuelle et relationnelle du deuil », *Revue médicale de la Suisse romande*, vol. 124, n° 1, 2004, p. 39-46) pour mieux expliquer ce qui se passe dans chacune des phases.

¹³ Terme que nous allons reprendre au cours de l'analyse dans les chapitres deux et trois.

¹⁴ Yves Philippin, « Deuil normal, deuil pathologique et prévention en milieu clinique », *Revue internationale de soins palliatifs*, vol. 21, n° 4, 2006, p. 164.

¹⁵ Rabaté, *op. cit.*, p. 10.

Du roman au film

En 2010, *Les Sept jours du talion* fait l'objet d'une adaptation cinématographique par Daniel Grou, mieux connu sous le pseudonyme de Podz¹⁶. Le film, dont le scénario a été écrit par Senécal lui-même, conserve l'essentiel de l'intrigue. À l'aide d'une mise en scène fluide, il met l'accent sur les états d'âme des personnages et non sur des scènes dont la violence aurait été plus horrifiante que signifiante, ce qui l'empêche de tomber dans le piège du sensationnalisme.

Cependant, la brutalité de certains passages, qui donnent un accès privilégié aux émotions de Bruno, est quelque peu accentuée par des choix esthétiques particuliers : des images teintées de gris bleuté et l'absence de musique, par exemple. Ces choix servent à créer un certain malaise chez le spectateur. *Les 7 jours du talion*, classé comme un film de type « thriller¹⁷ », diffère des œuvres du même genre. En effet, ces dernières sont souvent caractérisées par « la présence de fonds sonores qui disent le danger par le rythme et l'orchestration¹⁸ », notamment. D'ailleurs, Podz va délibérément à l'encontre de cette tradition. Il explique que l'absence de musique est une décision esthétique et non économique : il aurait « pu mettre des violons sur les scènes de torture, et ainsi guider la pensée du spectateur. [...] sans musique ça rend la chose plus lourde, plus difficile à porter¹⁹ ». Ainsi, c'est par l'utilisation d'« une caméra froide et distante²⁰ » que le film incite le spectateur à s'interroger sur sa propre réaction face à un drame terrible.

À la lumière de tout ceci, le présent mémoire propose d'étudier la représentation de l'intériorité dans les deux œuvres. Notons que lorsque nous utilisons le terme intériorité, nous faisons référence à tout ce qui est intériorisé par les personnages, c'est-à-dire que l'intériorité « renvoie aux sentiments, aux affects, aux pulsions d'un sujet [...] [et à la notion] de l'inconscient²¹. » Il est d'ailleurs important de préciser que l'intériorité peut aussi être « la

¹⁶ Podz, *Les 7 jours du talion*, Film, 35 mm, coul., 105 min. Canada, Alliance Vivafilm et Seville Pictures, 2010.

¹⁷ Selon la plupart des sites de critique filmique : allocine.fr, cinoche.com et cinemamontreal.com. « Le thriller [...] peut appartenir à des genres divers (film policier, film catastrophe...). Il se caractérise par le suspense et la peur (délicieuse) qu'il suscite chez le spectateur »; Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2011, p. 117.

¹⁸ Jean-Rémy Julien, « Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film », *Revue de Musicologie*, t. 66, n° 2, 1980, p. 192.

¹⁹ Lavoie, *op. cit.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Maria Tortajada, « Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S.M. Eisenstein », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 228.

motivation intérieure de l'action²² », à savoir que les gestes des personnages dépendent d'elle. Nous avons, d'un côté, le roman où celle-ci est aisément accessible par le biais de la narration, une narration extra-hétérodiégétique, puisque le narrateur ne fait pas partie de l'histoire²³. Toutefois, celle-ci est narrée, par moments, en focalisation interne²⁴ puisqu'elle garde cet accès direct aux pensées de trois personnages. C'est justement cet accès privilégié aux pensées de certains des protagonistes qui donne sa perspective psychologique au roman.

D'un autre côté, le film, de par les contraintes imposées par le média lui-même, adopte un point de vue externe : il est donc très difficile de rendre compte de l'intériorité des personnages. Néanmoins, le film offre la possibilité de partager les sentiments de ceux-ci. En effet, comme André Gaudreault et François Jost l'expliquent dans *Le Récit cinématographique* : « l'extériorité de la caméra ne s'assimile [...] pas à une pure négation de l'intériorité du personnage²⁵ ». Tout élément visuel et sonore sert d'indication qui permet de rendre compte à l'écran de l'intériorité des personnages. De plus, il est important de noter que « [l]e lieu où s'expriment les énergies inconscientes du personnages, c'est d'abord le corps de l'acteur qui les "vit"²⁶. » Ainsi, les choix esthétiques faits par le réalisateur et le jeu des acteurs permettent de retrouver – quoique de manière certes différente – la dimension psychologique présente dans le roman.

Nous posons donc comme hypothèse que, en dépit des contraintes imposées par le cinéma, Podz arrive à reproduire, voire à exploiter et à explorer davantage, l'intériorité déjà représentée dans la version écrite des *Sept jours du talion*. Il s'agira de démontrer comment les images, l'absence de trame musicale et l'utilisation minimale de dialogue se révèlent plus frappantes encore que l'accès direct aux pensées des personnages romanesques, amenant le spectateur à réfléchir à sa propre réaction face à une telle situation – un deuil – et à déterminer si le choix du personnage de se venger est légitime. Pour bien soutenir cette démonstration, les extraits vidéos choisis pour l'analyse figureront à même le texte.

Le premier chapitre sera consacré à la question de l'adaptation. Il traitera d'abord des notions théoriques à considérer lorsque l'on désire comparer une œuvre écrite et une œuvre

²² *Ibid.*, p. 230.

²³ Concept d'abord énoncé par Gérard Genette dans *Figures III* et repris par Mieke Bal dans « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n° 20, 1977, p. 107-121.

²⁴ *Idem.*

²⁵ André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2010 [1990], p. 139.

²⁶ Tortajada, *op. cit.*, p. 232.

cinématographique. Nous situerons, entre autres, la problématique de l'opposition entre montrer (*mimésis*) et raconter (*diégésis*). Par la suite, nous considérerons brièvement les éléments formels des deux œuvres à l'étude pour aider à la compréhension de l'analyse qui suivra. Puisque la narration joue un rôle primordial dans la façon où le lecteur/spectateur a accès à l'intériorité des personnages, nous examinerons comment elle est exploitée dans le roman et dans le film en nous appuyant sur les théories de Genette et de Bal pour le roman, et de Gaudreault et de Jost pour le film. Finalement, nous regarderons la temporalité des deux œuvres pour avoir une idée plus précise de la manière dont elles sont construites afin d'aider à la compréhension des chapitres suivants.

Le deuxième chapitre sera consacré aux deux premières des perspectives sur le deuil évoquées plus tôt – soit la résilience et la compréhension – et aux procédés retenus pour traduire celles-ci en images. Nous examinerons dans un premier temps les personnages de Sylvie et de Diane Masson – la première incarnant le désir de passer outre la tragédie et la seconde celle qui a réussi à refaire sa vie. De fait, au début de l'histoire, le narrateur se concentre sur la réaction de Sylvie face à la perte de sa fille et sur les manifestations de son désir d'avancer. Or, plus l'intrigue avance, et moins le personnage de Sylvie se fait présent. C'est ce qui explique en partie pourquoi, vers la fin de l'histoire, le personnage de Diane Masson vient combler le manque laissé par celui de Sylvie. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le personnage de Mercure qui représente la figure de la compréhension. Nous montrerons comment ce désir de comprendre, chez le sergent-détective, l'empêche, justement, de passer à autre chose. Ceci est notamment suggéré dans le roman par de courtes références à sa femme et, dans le film, par l'état dans lequel se trouve sa maison. Nous verrons aussi comment, suite à des conversations entre le meurtrier de sa femme (dans le livre) et Bruno Hamel (dans le film), le policier en vient à douter de la manière dont il conçoit et vit son deuil. Finalement, nous verrons comment ces perspectives sont plus amplement développées dans le film, comparativement au roman, puisque celui-ci donne plus de substance aux personnages en offrant une mise en contexte sur chacun d'eux et en montrant leurs réactions lorsqu'ils interagissent avec Bruno.

Le troisième chapitre, quant à lui, sera voué à l'évolution du personnage de Bruno, qui représente la figure de la vengeance, et sera, en partie, divisé suivant la temporalité de l'histoire. Il traitera d'abord de la façon dont les deux œuvres le décrivent lors de la découverte de sa fille; son état de choc et la manière dont « les ténèbres » s'emparent de lui (notamment, dans le film,

par le biais du filtre posé sur la lentille de la caméra et de l'alternance entre les plans rapprochés du visage de Bruno et du corps de la défunte). Ensuite, il sera question de la représentation écrite et filmique de la colère et de la recherche de satisfaction par le personnage. La colère semble beaucoup plus perceptible physiquement dans le film que dans le roman. Ce chapitre examinera aussi comment l'adaptation filmique livre de façon plus efficace les réactions et les tiraillements intérieurs du personnage face à ses propres actions. Nous pouvons, d'ores et déjà, affirmer que cela repose en partie sur le fait que, dans la version écrite, le personnage (sur)analyse en permanence ce qu'il ressent, cette effervescence contrastant avec son mutisme volontaire, tandis que dans le film son silence et son opacité sont plus cohérents avec son attitude générale. Finalement, nous examinerons la manifestation de l'inconscient de Bruno, qui est laissée volontairement de côté jusqu'à ce moment dans le mémoire de par le fait qu'elle relève d'une dimension plus métaphorique que les autres éléments de l'analyse.

En conclusion, après un bref retour sur l'œuvre, nous reviendrons sur la question de la tragédie et élaborerons sur le libre-choix interprétatif accordé au spectateur lorsque ce dernier visionne le film. Pour finir, il sera question, de façon plus générale, de l'efficacité de chaque média à représenter l'intériorité des personnages. Est-elle mieux servie dans le langage ou dans l'image? Ou dépend-elle plus du talent de l'auteur ou du réalisateur à l'exprimer?

CHAPITRE 1

D'un média à l'autre : la structure du récit

Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature. Ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma²⁷.

Le premier chapitre de ce mémoire, qui servira de cadre théorique aux analyses qui suivront, est divisé en trois parties. La première a pour visée d'exposer la problématique liée au phénomène de l'adaptation en partant des origines du terme jusqu'à aujourd'hui. La seconde se veut une analyse soutenue, par des exemples tirés des œuvres à l'étude, de la narration du récit écrit et du récit filmique, et ce dans le but de déterminer les modalités de celle-ci et de cerner ses répercussions sur la représentation de l'intériorité des personnages. La troisième, quant à elle, cherche à mettre en lumière certains éléments qui découlent de la structure des récits, c'est-à-dire qu'elle porte sur l'ordre dans lequel se produisent les événements et la durée de ceux-ci – éléments que nous avons regroupés sous la catégorie de la temporalité narrative –, en vue de situer ces derniers pour l'analyse de passages précis.

²⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? II : le cinéma et les autres arts*, Bourges, Éditions du Cerf, coll. « 7^{ème} art », 1959, p. 19-20.

1.1 Le travail de l'adaptation

Le terme « adaptation » apparaît en 1539. À l'époque, on s'en sert pour désigner l'adaptation libre d'une pièce de théâtre que les modifications mettent au goût du jour. Il est évident que le mot a beaucoup évolué avec le temps. À l'avènement du cinéma est apparue une pratique qui se perpétue encore aujourd'hui : l'adaptation cinématographique de textes littéraires. Ce phénomène a longtemps été critiqué par les spécialistes de la littérature parce que beaucoup d'entre eux ne le percevaient pas comme un véritable moyen d'expression. Les théoriciens se sont tour à tour exprimés sur le sujet en lui attribuant différents noms – adaptation, transposition, traduction²⁸ – et ont, depuis les années 1950, manifesté le désir récurrent d'établir une typologie. Celle-ci change d'un chercheur à l'autre mais tourne souvent autour de la question de la fidélité à l'œuvre dite « d'origine ».

Par contre, plusieurs experts du domaine affirment que ce facteur doit être secondarisé. Par exemple, pour André Bazin, une adaptation doit restituer l'essentiel de l'œuvre. Il croit qu'une traduction littérale ne vaut rien et qu'une adaptation trop libre est condamnable. Il rappelle aussi que création n'est pas synonyme de « non-fidélité » : la spécificité du cinéma oblige le réalisateur à trouver des équivalences qui le forcent à user de son imagination pour que le film ressemble à l'œuvre écrite²⁹. Ainsi, comme l'explique Gérard-Denis Farcy, la fidélité « se cultive » et « se négocie » : elle dépend du type d'adaptation que le réalisateur souhaite effectuer³⁰. Certes, tel que le mentionnent André Gaudreault et Philippe Marion, l'adaptation est liée à l'idée de transformation : « Pour qu'un phénomène puisse se transformer, il faut que quelque chose qui lui est propre se perpétue, se prolonge » tout en s'inscrivant dans un processus de changement³¹. Il faut donc être capable de reconnaître l'œuvre « source » pour parler d'adaptation.

Bien entendu, le cinéma et la littérature utilisent un support matériel distinct : ce que la littérature raconte, le cinéma le montre. Avec cette affirmation revient la question de l'opposition entre *diégésis* (raconter) et *mimésis* (montrer). Pour bien comprendre l'opposition entre ces deux

²⁸ Nous utiliserons le terme « adaptation » tout au long de ce mémoire pour éviter quelconque malentendu.

²⁹ Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, 212 p.

³⁰ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 409.

³¹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Un art de l'emprunt. Les sources intermédiaires de l'adaptation », dans Clara Fratta (dir.), *Littérature et cinéma au Québec, 1995-2005*, Bologne, Pendragon, 2008, p. 14.

termes, il faut retourner à la *Poétique* d'Aristote. Dans ce texte, Aristote reprend les deux concepts auparavant définis par Platon³², mais indique que la *mimésis* (imitation ou représentation) englobe aussi le récit diégétique. En effet, soit les objets (personnages en action) sont imités par le récit – on parle alors de *mimésis* narrative (épopée) –, soit ils sont représentés directement³³ par les dialogues – on parle alors de *mimésis* dialoguée (théâtre). Ainsi, la *diégésis* – ou *mimésis* narrative – est l'exposition des faits par un narrateur tandis que la *mimésis* – *mimésis* dialoguée – est la représentation directe de la vie humaine; elle sert à créer une certaine émotion, ou plutôt une illusion de représentation directe, chez le spectateur. La *diégésis* relève plus naturellement du roman, elle qui repose sur la narration, tandis que la *mimésis* est plus souvent exploitée par le cinéma, du fait des images et des dialogues auxquels elle fait appel (à moins qu'il y ait présence d'une voix *off*³⁴).

Le *Laocoon*, de Gotthold Ephraim Lessing, est l'un des textes fondateurs de la théorie texte-image. L'auteur cherche « à délimiter le champ de représentation des arts figuratifs en définissant leurs caractéristiques et leurs moyens propres³⁵ ». Lessing défend notamment l'idée que la peinture (l'image) « recourt à un langage constitué de signes “naturels”, c'est-à-dire fondé sur la reproduction mimétique de la nature, tandis que [le poème, ou le texte,] recourt à un langage³⁶ ». En peinture, le spectateur se voit soumis à des images issues de l'imagination du créateur et voit sa liberté d'invention réduite puisqu'il peut difficilement sortir des limites imposées par la scène représentée.

À la lecture d'un texte, au contraire, le lecteur se voit doté d'une force productive, il participe lui-même à la création de l'œuvre puisque lui est offerte la possibilité de construire sa propre image de ce qui est écrit. Lessing explique aussi que la poésie possède un avantage ultime sur la peinture : cette dernière ne peut représenter que ce qui est visible tandis que la première peut tout à fait traiter de l'invisible, des sentiments tels que la colère et le désespoir, par exemple. Enfin, Lessing rapporte un point qui, selon nous, devrait être essentiel aux théories de l'adaptation : « Chez l'artiste, l'exécution nous semble plus difficile que l'invention; chez le

³² Pour Platon, la *mimésis* n'est qu'une imitation de la réalité – un dialogue entre des personnages, par exemple – et nous fait croire des choses tandis que la *diégésis* est le récit pur – énoncé par un narrateur qui ne ment pas.

³³ Cf. la *Poétique* d'Aristote.

³⁴ « [L]a voix se situe toujours par rapport aux éléments visuels de la représentation. » La voix *off* est donc une voix qui se fait entendre, mais qui n'est pas un élément de ce qui est représenté à l'écran. Jounot, *op. cit.*, p. 121.

³⁵ Jean-Philippe Riemann, « Trace, travail, traduction », dans Glaudes et Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 158.

³⁶ Elisabeth Décultot, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle critique », *Les Études philosophiques*, n° 65, 2003, p. 197.

poète, c'est tout le contraire, et l'exécution comparée à l'invention nous paraît ce qu'il y a de plus facile³⁷ ». Autrement dit, un peintre ne sera pas accusé d'imitation tant que son œuvre est techniquement bien réalisée.

Pour Lessing, le mérite d'une peinture ou d'une sculpture réside donc dans la technicité qu'elle laisse supposer et non dans l'innovation qu'elle peut démontrer. Si les peintres suivent un modèle, un texte écrit, et qu'ils n'essaient pas d'en reproduire le moindre détail, mais qu'ils réfléchissent plutôt à la façon de montrer ce qui a été écrit, ceux-ci « prouvent que, dans leur art, ils [sont] tout aussi grands que le poète dans le sien³⁸ ». Ainsi, si nous suivons la logique de Lessing, la transposition d'un texte vers un nouveau support, le cinéma dans le cas de l'œuvre à l'étude, rencontre nécessairement plusieurs difficultés. Il n'en reste pas moins que le film peut être aussi bien réalisé que le roman. En effet, tout repose sur les techniques utilisées pour aboutir à l'adaptation en question.

Une chose est certaine, transposer un récit écrit à l'écran nécessite forcément quelques ajustements. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier explique, en reprenant les théories de Robert Bresson, que « l'essentiel est d'abord de refaire avec des images et des paroles ce qui fut fait avec des mots³⁹ ». Le cinéma a la capacité de devenir un langage par lequel un artiste peut exprimer sa pensée. Le média peut donc « acquérir des possibilités expressives égales à celles de la littérature⁴⁰ ». Cependant, comme l'écrit Anne-Marie Roy dans son mémoire de maîtrise, il est assez facile de rendre une action ou un paysage en images, mais comment fait-on pour transposer des éléments qui relèvent de l'intériorité? En effet, ceux-ci sont aisément descriptibles par écrit, mais beaucoup plus difficiles à exposer visuellement. De ce fait, « chaque élément visuel [et sonore] qui peut diffuser la moindre information sur ce qui habite les protagonistes doit être mis à profit, car la mimésis achoppe à révéler les sentiments, états d'âme, craintes, pensées et préoccupations des personnages⁴¹ ».

Finalement, choisir l'adaptation cinématographique comme sujet de mémoire équivaut à avancer que le récit peut exister en dehors du média par lequel il est véhiculé. De fait, « adapter

³⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, traduit de l'allemand par A. Courtin, 4^e éd., Paris, Librairie Hachette et Cie., 1887, p. 103.

³⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écranique : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 107.

⁴⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970, p. 104.

⁴¹ Anne-Marie Roy, « L'Adaptation hollywoodienne du roman *Le Comte de Monte-Cristo* : transformations de l'écriture populaire », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 32.

un récit dans un autre médium, c'est, semble-t-il assumer jusqu'au bout le postulat de [la] prééminence de l'histoire⁴² ». La façon dont celle-ci est transmise, que ce soit en texte ou en images, est donc secondaire et les écarts qu'elle présente d'un média à l'autre sont accessoires, tant et aussi longtemps que l'histoire, l'essence de l'œuvre, reste intacte. Il est alors pertinent de se demander ce qu'est un récit.

Dans son article « Frontières du récit », Genette définit celui-ci comme étant « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage⁴³ ». À ceci, nous ajouterons ce qu'André Gaudreault et François Jost écrivent dans *Le Récit cinématographique*. En reprenant la vulgate aristotélicienne, ils expliquent d'abord que tout récit a un commencement et une fin : c'est donc un discours clos dont l'événement est l'unité fondamentale. Ils amènent ensuite l'idée qu'une narration est un discours composé d'une suite d'énoncés. Ainsi, il est possible de penser n'importe quel récit en termes d'énoncé, ce qui définit la narrativité comme telle – la narration étant un discours – et rend légitime une analyse formelle. De plus, pour ce qui est du récit cinématographique, les auteurs montrent que, même s'il est difficile de signifier un seul énoncé à la fois dans un plan⁴⁴, il est possible de traiter de celui-ci comme tel et donc d'analyser un film dans les mêmes termes qu'un récit écrit. Dans cette perspective, il nous paraît intéressant d'examiner comment le roman et le film actualisent, chacun à sa manière, le récit des *Sept jours du talion*. Pour ce faire, nous analyserons séparément certaines composantes de la narrativité du récit écrit et du récit filmique.

1.2 Narration, focalisation et ocularisation

Tous les narratologues s'accordent pour dire qu'il n'y a pas de récit sans instance racontante. Par contre, ils ne s'entendent pas sur la façon de définir cette « instance ». Genette, notamment dans *Figures III*, divise la narration en deux catégories : le mode et la voix⁴⁵.

D'un côté, le mode répond à la question « Qui voit? ». C'est dans cette catégorie que nous pouvons distinguer les différents points de vue possibles de la narration et donc les différents niveaux de ce que Genette appelle la « focalisation ».

⁴² André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La Transécriture*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 18.

⁴³ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49.

⁴⁴ Le terme « plan » est utilisé au cinéma pour désigner une prise de vue sans interruption.

⁴⁵ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.

Premièrement, il y a le récit non focalisé, où la narration en dit plus que n'en savent les personnages; deuxièmement, il y a le récit à focalisation interne, où la narration ne dit que ce que sait le personnage; et, troisièmement, il y a le récit à focalisation externe, où la narration en dit moins que ce que n'en sait le personnage principal. Donc, la focalisation se définit par la relation entre le savoir de l'instance narrative et celui du personnage – relation auparavant proposée par Tzvetan Todorov.

D'un autre côté, la voix répond à la question « Qui parle? » et est issue du rapport entre l'instance narrative et l'objet narré. C'est ce qui nous permet de déterminer le statut de la narration, qui « est toujours extra-, intra- ou métadiégétique; [elle] est en même temps toujours hétéro- ou homodiégétique⁴⁶ ».

Mieke Bal amène certaines nuances pertinentes à la théorie de Genette, dont le « superflu » (concept de la distance narrative) et le « manque » (la notion de focalisation imprécise). Par rapport à ce dernier, elle explique que, dans la théorie de Genette, il y a confusion entre les différents termes attribués à la focalisation (champs, vision et point de vue) puisqu' « on ne saurait déterminer “qui voit” sans tenir compte de ce par quoi on perçoit cette vision : la narration. Il faut savoir “qui parle”⁴⁷ ». Elle distingue donc le narrateur, le sujet de la narration, et le focalisateur, le sujet de la focalisation. Le narrateur, même extra-diégétique, est dans le récit où il peut laisser des marques parce qu'il narre, et il peut aussi céder la parole. Bal fait un parallèle entre la narration et la focalisation et avance que, tout comme le narrateur, le focalisateur peut céder sa focalisation. Ainsi, elle montre que la narration peut s'effectuer à plusieurs niveaux et que le changement de focalisation constitue, en quelque sorte, la délégation d'une fonction de la narration.

Pour réussir à analyser la narration du récit filmique, nous ajouterons à notre boîte à outils la notion d'ocularisation que développent Gaudreault et Jost dans leur ouvrage. Ces derniers distinguent les points de vue visuels et cognitifs, ce qui est essentiel à l'analyse filmique puisque le film, à moins de faire appel à une voix *off*, ne peut rendre compte des pensées de ses personnages. En effet, si l'on considère le point de vue cognitif, le film présente presque toujours un récit en focalisation externe. L'ocularisation, qui représente le point de vue visuel, se divise elle aussi en trois catégories : l'ocularisation interne primaire, où le spectateur voit ce qui se passe

⁴⁶ Bal, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

de la perspective du personnage; l'ocularisation interne secondaire, où l'on attribue la position de la caméra à une instance externe au monde présenté dans le film (les raccords⁴⁸ faits lors du montage⁴⁹, par exemple); et l'ocularisation zéro, où l'on oublie la présence de la caméra.

La narration du roman de Senécal paraît, à première vue, fort simple puisque nous avons principalement affaire à un narrateur extra-hétérodiégétique. Cependant, nous allons voir que la focalisation change à plusieurs reprises. D'abord, tout le roman est raconté à la troisième personne, ce qui laisse sous-entendre que le narrateur ne fait pas partie de l'histoire. Celui-ci a toutefois accès aux pensées de trois personnages : Bruno Hamel, Mercure et Sylvie (même s'il ne se concentre principalement que sur les deux premiers). En effet, nous pouvons lire à travers le roman des passages où le narrateur laisse percevoir les sentiments ou les impressions de ces personnages :

Au salon, Bruno s'assit de nouveau dans le divan, et recommença à écouter la télé. Cela lui avait fait énormément de bien. [...] Il avait l'impression qu'il venait de gravir un échelon supplémentaire dans l'échelle qui menait à la satisfaction recherchée. [...]

Il essaya tout à coup de se rappeler le nom du monstre. Il eut beau réfléchir, il n'y parvenait pas.

Il avait réussi à l'oublier⁵⁰.

Même si ce passage est narré à la troisième personne, le narrateur laisse transparaître ce que Bruno ressent à ce moment précis, sans cependant entrer dans les détails.

Il suit tour à tour les actions de Bruno, de Mercure et de Sylvie, ce qui signifie qu'il en dit plus que n'en sait aucun personnage. Parfois, certains événements narrés se déroulent simultanément, ce qui donne à comprendre que le narrateur est partout à la fois. Le récit est donc multitemporel et chacune de ses temporalités offre la possibilité de changer de focalisation. Dans cette optique, lorsque le narrateur suit l'un des personnages, on pourrait penser qu'il présente ce qui arrive du point de vue du personnage en question. La narration, quoique toujours extra-hétérodiégétique, semble alors se dérouler en focalisation interne.

Pourtant, à d'autres moments, nous avons l'impression que le narrateur laisse réellement ressortir ce qui se passe dans la tête du personnage : « *Tu te trouves encore des raisons*, objecta

⁴⁸ « Les raccords assurent la continuité visuelle et diégétique entre deux plans. » Journot, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁹ « Le montage consiste à coller les plans filmés à la suite les uns des autres, dans l'ordre qui a été déterminé par le réalisateur en accord avec le monteur. » *Ibid.*, p. 77.

⁵⁰ Patrick Senécal, *Les Sept jours du talion*, Lévis, Alire, 2002, p. 128. Les références subséquentes à cette œuvre se feront, entre parenthèses, à même le texte.

une petite voix intérieure. *Hier, c'était l'alcool, et ce soir...* » (p. 253). Ici, le narrateur dit exactement ce que Bruno se dit à lui-même. Nous avons l'impression que l'utilisation de l'italique vient souligner un bref changement de narration, de extra-hétérodiégétique vers extra-homodiégétique, mais puisque ce passage est entrecoupé d'un commentaire du narrateur initial, il n'est pas possible de l'affirmer avec certitude. Le cas serait plus proche du discours rapporté, voire du discours indirect libre. Mais il demeure que le lecteur a alors précisément accès aux pensées du personnage focalisateur.

Par moments, nous avons l'impression que le narrateur prête son regard aux personnages. Un bon exemple en est la visite que Mercure effectue chez les Hamel, alors qu'il s'arrête dans la chambre de la petite Jasmine :

Avant de sortir, il alla jeter un coup d'œil dans la chambre de la petite. Des murs jaune soleil éclatant, un lit simple avec une douillette représentant des chevaux. Sur un mur, en lettres de bois multicolores, le nom « Jasmine ». Une étagère avec une poupée en chiffon, un Pierrot et des billes [...]. (p. 109)

Dans ce passage, le lecteur suit le regard du sergent-détective à travers la chambre de la petite. L'accent est mis sur certains aspects de la pièce, ce qui suggère que ce sont ces éléments qui attirent l'attention de Mercure. Par contre, d'autres passages, *a priori* narrés en focalisation interne, laissent perplexes :

Le médecin fit un inventaire visuel de l'état du monstre : le corps couvert de zébrures rouges, les deux genoux cassés et gonflés [...] le tout souillé de sang, de pus, d'urine et de merde. Ce n'était plus un monstre que Bruno avait devant lui, ni un malheureux être humain qui souffrait. C'était... rien. Rien du tout. (p. 259)

À première vue, le narrateur semble, pendant un bref instant, prêter son regard au personnage, Bruno en l'occurrence. Cependant, il n'est pas clair si le commentaire final « C'était... rien. Rien du tout » est émis par le personnage ou si c'est le narrateur qui porte un jugement de valeur.

Il semble que nous ayons donc affaire à une histoire narrée en discours indirect libre. En effet, ce type de discours rapporte les pensées ou les paroles des personnages de façon indirecte, mais sans nécessairement utiliser de subordination. Il se fonde dans le récit en y intégrant des marques du discours direct. Ceci brouille la frontière entre la voix intérieure du personnage et celle du narrateur. Enfin, certains autres événements sont racontés en focalisation externe, c'est-à-dire que le narrateur ne fait que décrire ce qui se passe, sans rien partager des pensées des

personnages concernés. Il garde alors une certaine distance, et ce même si les personnages principaux, Bruno et Mercure, font partie de la scène.

Si le narrateur des *Sept jours du talion* est, à l'exception des passages en italique, toujours extra-hétérodiégétique, le point de vue qu'il adopte peut varier d'un passage à un autre. Comme mentionné plus tôt, le narrateur alterne entre ce que font les deux personnages principaux pour créer un certain suspense. Ces changements sont indiqués par des « culs-de-lampe » qui divisent le texte.

Tout ceci concourt à rendre encore plus ardue l'analyse de l'intériorité des personnages. De fait, il est difficile, à plusieurs reprises, de déterminer si c'est le personnage qui s'exprime, livrant une émotion, une pensée ou une impression, ou si c'est le narrateur qui commente la situation. Nous tenterons toutefois de différencier ces passages afin de bien mettre en valeur le traitement cinématographique qui en est tiré.

La narration du film est tout aussi complexe parce que sa définition s'opère sur deux niveaux : celui de la focalisation et celui de l'ocularisation. Dans un premier temps, nous avons bien entendu affaire à un récit en focalisation externe puisque, comme l'expliquent Gaudreault et Jost, la majorité des films adoptent ce point de vue, qui semble aller naturellement de pair avec l'aspect mimétique du cinéma. Les deux auteurs rappellent cependant que « l'extériorité de la caméra ne s'assimile [...] pas à une pure négation de l'intériorité du personnage⁵¹ ».

Dans le cas de l'œuvre à l'étude, plusieurs choix esthétiques ont été faits afin de laisser transparaître cette intériorité. Par exemple, par la présentation de plans rapprochés du visage de Bruno et par le jeu de l'acteur lui-même, la caméra fait partager le désarroi du personnage lorsqu'il découvre sa fille, sa rage lorsqu'il frappe son prisonnier et sa tristesse lorsqu'il lave le corps de Jasmine à la toute fin du film⁵². Cependant, ce dernier passage met à mal l'impression que le récit est uniquement en focalisation externe. De fait, lors du matin du septième et dernier jour, Bruno se trouve en présence de sa fille. Il l'amène à la salle de bain et la nettoie minutieusement. Cette séquence⁵³ est aussi entrecoupée de plans présentant des *flash-backs*⁵⁴ nous ramenant au moment de la découverte du cadavre de la petite, suivi de celui où elle quitte la maison pour la dernière fois. Ce passage relève forcément de l'imagination de Bruno puisque, à

⁵¹ Gaudreault et Jost, *op. cit.*, p. 139.

⁵² Nous regardons tout ceci plus en détail lors de l'étude du personnage.

⁵³ « La séquence est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans [...] une suite d'événements isolables dans la construction narrative. » Journot, *op. cit.*, p. 108-109.

⁵⁴ « Le flash-back désigne le retour en arrière du récit dans le temps diégétique ». Journot, *op. cit.*, p. 55.

ce moment, sa fille est décédée. Le narrateur filmique présente donc, d'une certaine façon, les pensées du père. Ainsi, on pourrait dire que cette séquence est narrée en focalisation interne.

Dans un deuxième temps, la majorité du film est montrée (puisque le terme « ocularisation » ramène à la vue) en ocularisation interne secondaire. Ceci est lié à la subjectivité de la caméra. En effet, celle-ci donne à voir certaines images précises puisqu'elle alterne entre des plans d'ensemble et des plans rapprochés de certains objets et personnages.

En revanche, quelques plans suggèrent un bref changement d'ocularisation. Par exemple, lorsque Bruno découvre sa fille, la caméra semble se positionner à la place de son regard qui est tourné vers le corps inanimé de Jasmine. Ce changement de narrateur filmique est implicite, c'est-à-dire que nous croyons que c'est le personnage qui voit, mais rien (une mèche de cheveux dans le champ⁵⁵ de la caméra, par exemple) ne permet d'affirmer avec certitude que c'est le cas. Le narrateur prête donc, épisodiquement et de manière furtive, son regard à Bruno afin d'accentuer le rapport affectif que nous entretenons avec ce dernier.

Comme nous venons de le voir, même s'il est possible d'étudier la narration dans des termes similaires pour les deux œuvres, un support matériel différent implique des méthodes d'analyse qui diffèrent forcément l'une de l'autre. Nous avons cependant établi que, tant dans le roman que dans le film, la narration est et reste extérieure à l'histoire. Ceci étant, il faudra s'attarder aux détails lorsqu'il sera question de déterminer la façon dont l'intériorité est exploitée dans les deux œuvres et de voir quels éléments stylistiques et esthétiques permettent de la dévoiler.

1.3 La temporalité narrative

À la typologie de la narration de Genette s'ajoute celle de la temporalité narrative. Celle-ci se présente sous deux faces : le temps du récit et le temps de l'histoire. Le premier est le temps actualisé par la narration. Il peut insister sur un événement ou en omettre un autre. Le second est le temps idéalisé de la diégèse, où tous les événements ont la même valeur. Comme Jean Kaempfer et Raphaël Micheli l'expliquent, l'existence de cette double temporalité narrative permet d'instituer des jeux avec le temps :

⁵⁵ « Le champ est l'espace contenu dans le cadre ». Journot, *op. cit.*, p. 19.

Rien, en effet, ne contraint les récits à copier le temps des horloges. Les romanciers peuvent par exemple [...] raconter des choses dans le désordre, plus ou moins vite, en développant longuement un épisode ou, à l'inverse, en passant sans mot dire sur des semaines, voire des années entières⁵⁶.

Dans cette perspective, Genette distingue trois catégories à la temporalité narrative : l'ordre, la durée et la fréquence.

Étudier l'ordre temporel, c'est comparer l'ordre dans lequel les événements sont censés avoir lieu dans le monde postulé par la diégèse (ordre chronologique) à celui où ils apparaissent dans le récit. Ainsi, le récit peut présenter des analepses, qui évoquent des événements antérieurs au moment de l'histoire narrée, et des prolepses, qui sont des interventions d'événements survenant avant leur place attendue dans la chronologie.

La durée, quant à elle, compare l'étendue d'un passage dans le récit à celle qu'elle aurait dans l'histoire. Elle se divise en quatre rythmes narratifs principaux : la pause, où le temps du récit est plus important que celui de l'histoire; la scène, où le temps du récit est égal à celui de l'histoire; et, enfin, le sommaire et l'ellipse, où le temps du récit est plus court que celui de l'histoire.

La fréquence se définit pour sa part par le rapport entre le nombre de fois que tel ou tel événement est évoqué par le récit et le nombre de fois qu'il est censé intervenir. Cette catégorie se divise en trois niveaux : le récit singulier, le récit répétitif et le récit itératif.

Pour cette étape de la démonstration, nous nous attarderons plus particulièrement à l'ordre et à la durée puisqu'il est possible d'en détecter des signes concrets tant dans le roman que dans le film. Cependant, nous verrons aussi que certains de ces concepts peuvent être combinés.

D'une part, dans le roman, la majorité du récit est raconté dans le présent de l'histoire : les événements sont donc principalement narrés selon l'axe temporel postulé par la diégèse. Par contre, comme mentionné plus tôt, au tout début du roman, dans ce que l'on pourrait rapprocher d'un premier chapitre⁵⁷, le récit présente plusieurs analepses qui, tout en apportant des informations contextuelles sur ce qui va suivre, offrent un récit second. Même si celui-ci a eu lieu dans le passé supposé de la diégèse, il suit, lui aussi, l'ordre chronologique. La première analepse

⁵⁶ Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes, Section de Français*, Site de l'Université de Genève [en ligne]. URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html> (consulté le 5 décembre 2013).

⁵⁷ Le roman est divisé en huit parties : la première est intitulée « En voyant le monstre » et les autres suivent l'ordre chronologique des jours du talion (jour 1, jour 2 et ainsi de suite).

ramène au jour où Jasmine a été violée puis assassinée. La seconde et la troisième racontent les jours qui ont suivi la mort de la petite, de l'enterrement jusqu'au moment où Hamel reçoit le coup de téléphone de Mercure. Quant aux suivantes, elles relatent l'élaboration du plan de Bruno et, progressivement, nous ramènent au présent de l'histoire.

Plus tard dans le roman, certains des événements décrits ont lieu simultanément – technique souvent utilisée dans les romans de type « polar ». En effet, la narration alterne constamment entre ce que fait Bruno (ce qu'il fait subir au « monstre », ses déplacements, son déraillement, etc.) et ce que fait le sergent-détective Mercure (principalement la façon dont l'enquête progresse). La mise en parallèle de ces deux histoires crée un effet de suspense, puisque nous nous demandons constamment si l'enquêteur mettra la main sur Bruno avant le début du prochain supplice qu'il réserve à son prisonnier.

Le rapport que le roman entretient avec le temps est pour le moins complexe. Comme nous l'avons mentionné, la première partie du récit offre plusieurs retours en arrière. Ces analepses sont, en quelque sorte, des pauses au récit premier puisque pendant que la narration expose ce qui s'est produit auparavant, le récit à proprement parler ne progresse pas. Par contre, elles introduisent un récit second qui fait que l'histoire va tout de même de l'avant grâce à l'ajout d'éléments contextuels. Le récit premier de « En voyant le monstre », épisode qui ne dure qu'environ une heure, constitue ainsi une scène puisqu'il semble se dérouler dans le temps idéalisé de la diégèse.

Dans le premier passage, aucun repère temporel n'est fourni, mais, par la suite, la narration indique une chronologie et des heures précises : « dix heures quinze », « dix heures vingt-cinq », « dix heures trente », etc. Pendant ce temps, les analepses résument ce qui s'est passé durant plusieurs jours. Elles sont donc également des sommaires, entre lesquels sont intercalées des ellipses. Le reste du roman, quant à lui, semble être narré comme une scène, c'est-à-dire que la narration décrit des séries d'événements entrecoupés par des dialogues. Par contre, comme nous l'avons déjà vu, certains de ces événements, racontés de façon linéaire, se déroulent simultanément. Dans ces cas, le récit progresse plus lentement qu'il ne le laisse paraître et ne donne ainsi que l'illusion de présenter des scènes.

De plus, il est aussi possible d'affirmer que le récit, du premier jour du talion jusqu'au dernier, propose inévitablement un sommaire de ce qui est arrivé pendant ces sept jours puisqu'il est impossible d'en raconter chaque seconde. Les tortures de Bruno, quoiqu'explicitement

décrites, sont résumées. Il en est de même pour l'enquête policière. Finalement, le récit ne présente pas d'ellipse majeure. De fait, tout au long du roman, la narration fournit des indices temporels : « Bruno ouvrit les yeux à midi moins vingt. Il avait dormi plus de quinze heures » (p. 100); ou encore, « ce n'est qu'à vingt et une heures et des poussières que Bruno arrêta sa voiture » (p. 280). Les ellipses représentent ainsi des sauts dans le temps de seulement quelques heures à la fois.

D'autre part, l'ordre dans le film est un peu moins complexe que celui du roman. Tous les événements semblent s'enchaîner de façon linéaire; tout est en ordre et se déroule selon l'axe temporel de la diégèse. En effet, après une courte présentation du personnage de Mercure et une brève mise en contexte de la situation familiale des Hamel – deux séquences qui ne figurent pas dans le roman –, le récit filmique débute là où les analepses du roman commencent, c'est-à-dire le jour de la mort de Jasmine. En revanche, à l'instar de ce qui se passe dans le roman, certains événements présentés l'un à la suite de l'autre ont lieu simultanément. On retrouve le même effet de suspense que dans le roman par l'alternance entre les actions de Bruno et de Mercure.

Contrairement à ce qui se passe dans le récit écrit, cette simultanéité est explicite à plusieurs occasions. En effet, le film permet, avec la spécificité rattachée au média (l'image et le son qui n'ont pas forcément à correspondre), cette explicitation. Par exemple, lors du premier jour du talion, on peut voir Mercure parler aux enquêteurs. S'ensuit une séquence de plans montrant alternativement les actions de Bruno et des plans de l'intérieur du poste de police. Même lorsque la caméra montre le médecin, la voix du sergent-détective se fait entendre en hors-champ⁵⁸. Ainsi, le spectateur en déduit que ces deux événements ont lieu en même temps. Il en va de même pour les conversations téléphoniques et lorsque les personnages regardent chacun de leur côté le même journal télévisé.

Enfin, à l'encontre de ce qui se produit dans la version écrite, le récit filmique semble présenter une prolepse. En effet, lors d'une conversation téléphonique entre Bruno et Mercure – conversation inexistante dans le roman –, les personnages en viennent à parler de la défunte femme du policier. Un changement de plan montre ce dernier chez lui dans un état de détresse. Tout comme dans le cas de la simultanéité, les voix des personnages se font entendre en hors-champ. Même s'il n'est pas certain que le plan montrant Mercure se situe après la conversation, il

⁵⁸ « Le hors-champ est l'espace imaginaire en trois dimensions suggéré et caché par le cadre. » Journot, *op. cit.*, p. 64.

est possible de supposer que la narration montre la réaction du détective face à celle-ci. Mis à part les quelques exceptions que nous venons de mentionner, le film est raconté de façon linéaire, ce qui facilite la compréhension du récit.

Avant d'examiner la durée dans le film, nous devons rappeler que le temps de visionnement d'un film est quantifiable et ce, bien davantage que celui de la lecture. Ceci implique que le temps du récit sera plus court que le temps de l'histoire. En effet, le film ne dure que quelques heures alors que l'histoire se déroule sur plusieurs jours, sur deux semaines plus précisément. Au début du film, on apprend que nous sommes deux semaines avant la fête de Jasmine et, à la fin de celui-ci, que le septième jour du talion aurait été le jour de l'anniversaire de la petite. De plus, à partir du commencement des jours du talion, chaque jour est résumé durant un laps de temps contenu entre neuf et quinze minutes, ce qui est beaucoup moins que le temps supposé de la diégèse. Le film en entier est donc, en quelque sorte, un sommaire.

Cependant, une analyse de différents passages du récit montre bien que le rapport au temps dans le film est aussi complexe que dans le roman. Ainsi, même si les actions sont forcément résumées, nous avons l'impression qu'elles se déroulent selon l'axe temporel de l'histoire, c'est-à-dire que lorsque le récit présente un événement, celui-ci semble montré en temps réel. Les dialogues, entre autres éléments, permettent cette illusion.

Le film présente aussi des pauses et autres ellipses. D'un côté, les pauses sont peu fréquentes et ne durent guère longtemps. Elles sont représentées par des plans dits descriptifs, où aucune action ne prend place; elles sont donc souvent utilisées pour mettre en contexte les personnages, notamment en donnant à voir les lieux ou paysages qui les entourent. D'un autre côté, ces ellipses doivent être assez et suffisamment fréquentes puisqu'il est, par exemple, impossible de montrer chaque moment de chaque journée de chaque personnage. Enfin, il faut préciser qu'elles demeurent imprécises. Les seuls repères sûrs sont des changements au niveau de l'éclairage extérieur. Nous savons que c'est le jour lorsqu'il fait clair et la nuit lorsqu'il fait sombre.

Tel que démontré, le temps varie d'un média à l'autre, le récit écrit offrant des retours en arrière et le récit filmique étant présenté de façon linéaire. Même si ce dernier est simplifié par la mise en ordre des événements, aucun des éléments contextuels apportés par le roman ne manque à l'adaptation. Au contraire, celle-ci en ajoute plusieurs, donnant ainsi plus de substance aux personnages qui représentent différentes perspectives face au deuil. De plus, la simultanéité des

événements est présente dans les deux récits, ce qui nous tient en haleine dans l'un comme dans l'autre. Par contre, la simultanéité filmique crée un effet de réel que le récit écrit est incapable de rendre puisque le temps de la lecture interfère avec ce type de procédé. La rapidité avec laquelle les images nous sont présentées et le fait que la trame sonore ne donne pas l'exclusivité à l'image permettent d'en arriver à la conclusion que deux événements arrivent en même temps, et ce sans aucun doute possible.

Ce chapitre, quoiqu'extrêmement descriptif, était selon nous indispensable afin d'établir les points de repère nécessaires à la compréhension des chapitres suivants. L'étude du phénomène de l'adaptation nous a permis de déterminer ce sur quoi le cinéma doit s'appuyer – l'image, le son, l'utilisation de dialogue, le jeu des acteurs et le montage – s'il veut réussir à rendre compte de l'intériorité des personnages à l'écran. L'étude de la narration, quant à elle, en plus de fournir le vocabulaire nécessaire pour l'analyse, nous a permis de mieux envisager et d'aborder les problèmes auxquels nous serons confrontés lors du commentaire des passages choisis pour faire ressortir les différentes perspectives face au deuil. Finalement, l'étude de la temporalité nous a permis de cerner les principales différences entre la construction des deux récits, ce qui aidera à situer les extraits retenus par rapport au reste de l'histoire.

CHAPITRE 2

Perspectives face au deuil : la résilience et la compréhension

L'auteur procède toujours par voies détournées pour laisser entendre, pour faire sentir... Il tourne autour de la question du deuil, et en appelle sans cesse à la participation du lecteur, censé interpréter les signes qu'il lui présente. On assiste ainsi à une multiplication des signes du deuil : dans l'atmosphère funèbre qui affecte les objets aussi bien que les éléments naturels, tout, dans le portrait de l'endeuillé comme dans les descriptions de paysages, en arrive à devenir signifiant, à devoir être lu comme marque distinctive du deuil⁵⁹.

Dans son œuvre, Senécal introduit des personnages qui adoptent différentes attitudes face au deuil. Ce chapitre porte sur deux d'entre elles : la résilience et la compréhension. Celles-ci sont moins développées que la vengeance, représentée par le personnage de Bruno Hamel, qui attire davantage notre attention. Il importe tout de même de les analyser, car elles entrent violemment en contraste avec la figure dominante. Dans un premier temps, nous examinerons les personnages de Sylvie et de Diane Masson, qui incarnent la résilience. Pour ce faire, nous allons utiliser les étapes du deuil, énoncées dans l'introduction, comme ligne directrice. Chacune d'entre elles sera abordée d'abord du point de vue du roman et, par la suite, de celui du film. Dans un deuxième temps, nous considérerons le personnage du sergent-détective Mercure qui, lui, représente la compréhension. L'analyse se fera encore une fois selon les étapes du deuil, mais, pour ce personnage, nous adopterons une démarche inverse, c'est-à-dire du film au roman. Nous verrons que, dans le film, le montage et le jeu des acteurs donnent un accès plus direct à l'intériorité de ces personnages que ne le fait la narration dans le roman.

⁵⁹ Renée-Paule Debaisieux, « Dire le deuil / dire l'envers, dans la production décadente romanesque grecque (1894-1912) », dans Glaudes et Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 200.

2.1 La résilience

La résilience est un phénomène qui a beaucoup été étudié en psychologie au cours des trente dernières années et les chercheurs ne semblent pas parvenir à un consensus pour ce qui est de sa définition. Nous adopterons ici le point de vue de Michel Manciaux, tel que repris par Bernard Michallet, qui stipule que « résilier, c'est se reprendre, rebondir, aller de l'avant après une maladie, un traumatisme, un stress. C'est surmonter les épreuves et les crises de l'existence, c'est-à-dire y résister, puis les dépasser pour continuer à vivre le mieux possible⁶⁰ ». Dans *Les Sept jours du talion*, la résilience est développée de manière assez subtile. Cette attitude est représentée par deux personnages : Sylvie, la conjointe de Bruno Hamel, et Diane Masson, la mère d'une autre victime d'Anthony Lemaire. En effet, ces deux personnages combinés représentent la figure qui aura tout mis en place pour arriver à la dernière étape du deuil : l'acceptation.

Au début du récit romanesque, c'est Sylvie qui incarne cet aspect du mécanisme de deuil. Par contre, au fur et à mesure que l'histoire progresse, ce personnage tend à s'effacer. Elle ne communique presque plus avec le personnage de Bruno et n'est pratiquement pas représentée indépendamment de lui. C'est pourquoi, vers la fin du récit, elle est en quelque sorte remplacée par Diane Masson. Nous verrons que le principal problème qui se pose à l'analyse est que le narrateur adopte rarement une focalisation interne lorsqu'il est question de Sylvie et de Diane Masson, rendant ainsi très limité l'accès à leur intériorité.

Considérons d'abord le personnage de Sylvie et suivons son évolution à travers les étapes du deuil évoquées plus tôt. Selon ce que nous avons vu, la première étape est « le choc », qui peut se traduire de plusieurs façons, notamment par de la douleur physique ou une peine inconsolable. S'ensuit une période de colère où l'endeuillé cherche quelqu'un à blâmer⁶¹. Dans le roman, à quelques rares exceptions, le narrateur représente toujours Sylvie à travers les yeux ou les pensées d'un autre personnage. Il est donc difficile d'avoir une connaissance réelle de ce qu'elle pense.

Au cours des premiers jours suivant la mort de Jasmine, le narrateur, en ayant recours aux impressions de Bruno, ne fait qu'évoquer brièvement Sylvie par l'entremise de commentaires tels

⁶⁰ Bernard Michallet, « Résilience : perspective historique, défis théoriques et enjeux cliniques », *Frontières*, vol. 22, n° 1-2, 2009-2010, p. 12.

⁶¹ Lukosevicius, *op. cit.*, p. 54.

que : « Il se rappelait aussi à quel point Sylvie lui avait semblé terne, sans dimension, sans relief » ou « Sylvie pleurait continuellement » (p. 8). Ces petites remarques font coïncider la réaction de Sylvie avec ce que les gens ressentent habituellement lors de la période de choc. Toutefois, le narrateur ne s'attarde pas à décrire ce que peut ressentir de manière plus particulière le personnage puisqu'elle n'est représentée qu'à travers le filtre des yeux de Bruno. Néanmoins, comme l'explique Renée-Paule Debaisieux dans *Deuil et Littérature*, « le narrateur s'attarde sur certaines caractéristiques physiques qui doivent être interprétées par le lecteur comme autant de marques ou de signes de deuil intérieur⁶² », ce qui peut constituer un procédé efficace pour évoquer l'intensité de la douleur. Ainsi, la description de Sylvie par Bruno, « terne, sans dimension, sans relief », sert à donner tacitement un accès au deuil intérieur du personnage et à l'état de choc qu'il suscite.

Très tôt dans le roman, Sylvie manifeste son désir de passer outre ce drame terrible. La première manifestation de cette envie de surmonter l'épreuve a lieu quelques jours seulement après la mort de sa fille : elle demande à Bruno de lui faire l'amour. Le passage va comme suit :

– Je veux que tu me fasses l'amour

Pas de désir ni de sensualité dans cette demande, mais plutôt un désespoir presque suppliant. [...]

Bruno comprenait la demande de Sylvie : la mort de Jasmine devait les rapprocher. C'était le moment ou jamais de redevenir le couple qu'ils avaient déjà été. Et surtout, c'était le seul moyen de traverser l'épreuve. (p.10)

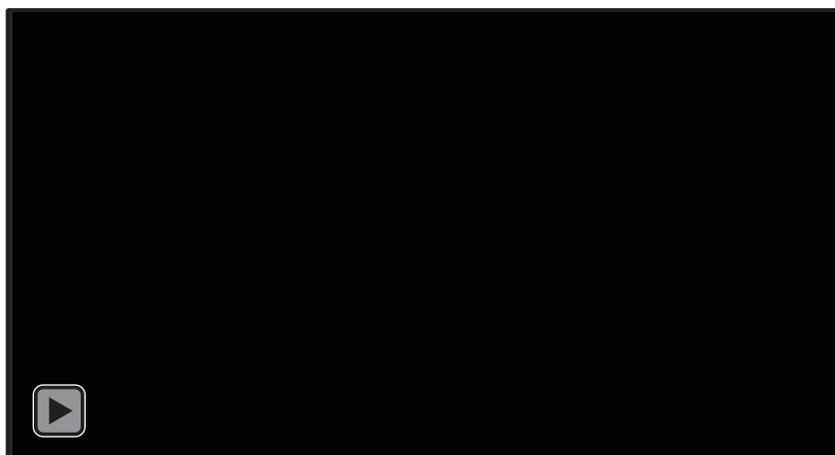
Ici, seuls les mots « désespoir presque suppliant » peuvent laisser supposer la teneur des sentiments de Sylvie. En effet, le narrateur rapporte la requête de celle-ci, mais reporte hâtivement son attention sur les impressions de Bruno. Ce que ressent Sylvie ne semble guère important. Quelques jours plus tard, elle lui propose d'avoir un autre enfant, mais Bruno trouve qu'elle va trop vite pour lui. Même si l'initiative vient de Sylvie, elle est, encore une fois, analysée du point de vue de Bruno. Sylvie est encore et toujours dépeinte au travers des yeux de son conjoint.

En plus de voir sa voix intérieure reléguée au second plan, le personnage semble sauter des étapes dans le cheminement précédemment déterminé du deuil. Elle ne semble en effet éprouver aucune colère et ne nourrit pas l'espoir de remonter le temps. Elle donne l'impression d'être déjà prête à aller de l'avant, à reconstruire sa vie. En revanche, du fait que le narrateur ne

⁶² Debaisieux, *op. cit.*, p. 199.

présente pas ces moments de son point de vue, il n'y a aucun moyen de savoir si ce qu'elle dit à son conjoint ou ce que ce dernier perçoit est cohérent avec ce qu'elle pense et ressent réellement. Ainsi, nous devons nous fier aux impressions de Bruno sur Sylvie, ce qui biaise forcément la représentation de l'intériorité de cette dernière.

Dans le film, les premiers jours du deuil sont représentés par de brefs plans du couple dans sa maison. Un lourd silence est de mise tout au long de cette séquence.



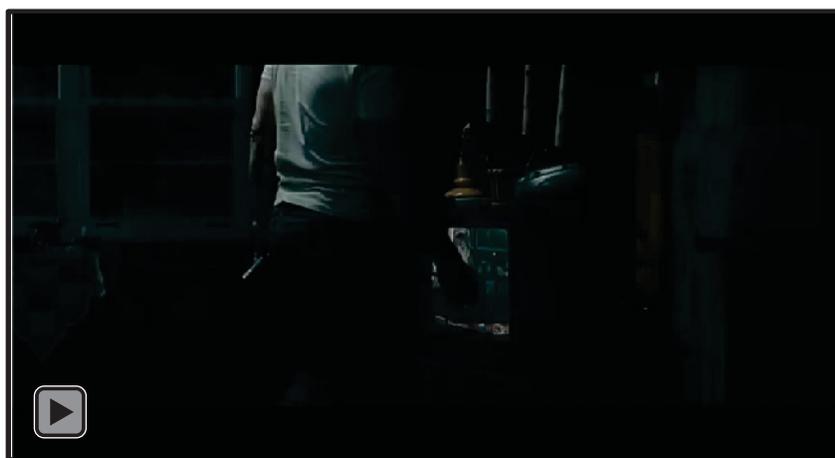
Extrait 1 : Les jours suivants
Podz, *op. cit.*, 11:41 à 13:32.

Comme nous pouvons le constater, la caméra alterne entre Sylvie et Bruno, sans accorder plus d'importance à l'un ou à l'autre. Alors que, dans le roman, la peine de Sylvie est dépeinte par le biais d'un autre personnage, ici, nous y avons directement accès, notamment par un gros plan de son visage marqué par la tristesse et la fatigue. Elle semble en état de choc et ne verse aucune larme. L'avantage qu'a le film sur le roman est que le spectateur peut de lui-même percevoir le chagrin de Sylvie. Il est certain que le narrateur filmique choisit ce qu'il veut montrer, mais aucun filtre ne vient troubler la perception que nous avons des émotions du personnage. Durant cet extrait, nous notons l'absence de communication entre les deux conjoints. Parler de la mort de leur fille semble au-dessus de leurs forces. Il n'est pas encore question de passer à autre chose, ce qui est cohérent avec le cheminement typique du deuil.

La seconde étape du deuil est la colère. La Sylvie que présente le roman ne semble pas vivre cette étape. En effet, après que Bruno ait séquestré Lemaire, elle fait preuve de passivité face à la situation. Elle souhaite que son conjoint revienne afin qu'ils puissent vivre leur deuil ensemble et le lui fait savoir lors d'une conversation téléphonique : « Je veux vivre le deuil de notre fille! Je veux le vivre avec toi, pour qu'on le traverse ensemble! » (p. 183) Cette phrase

révèle derechef son désir de passer outre. Cependant, encore une fois, le narrateur décrit très peu ses sentiments puisque le passage est raconté en focalisation sur Bruno. Ce que dit Sylvie est, de nouveau, transmis par le médium des pensées de son conjoint, qui, déjà, sombre dans un délire post-traumatique. Nous devons donc décoder les phrases échangées avec lui pour avoir un aperçu de son intériorité.

En revanche, dans le film, Sylvie vit pleinement l'étape de la colère. En effet, lors d'une conversation téléphonique qui met en images la scène du roman précédemment évoquée, elle perd son sang-froid et laisse libre cours à sa colère.



Extrait 2 : Conversation mouvementée entre Sylvie et Bruno
Podz, *op. cit.*, 59:11 à 1:00:09.

Le début de l'extrait montre une Sylvie calme qui demande à Bruno de revenir à la maison vivre le deuil, ce qui corrobore le déroulement des faits dans le roman. Toutefois, à mesure qu'augmentent les cris de Bruno, sa capacité à contenir sa rage diminue. Cela est corollaire au ressentiment qu'elle éprouve vis-à-vis de son conjoint; elle le tient responsable de ce qui est arrivé à leur fille. La caméra alterne entre des plans de Sylvie et de Bruno, ce qui met en avant l'importance des réactions des deux personnages. Le spectateur peut apercevoir Sylvie très agitée, qui se promène de gauche à droite tout au long de l'échange. La caméra rend compte, à l'aide de plusieurs gros plans de son visage, de l'évolution qui se fait en elle au fur et à mesure que l'échange s'enflamme. À la fin, elle lance furieusement son téléphone contre le mur en poussant un cri de rage.

Dans cet extrait, l'égale attention portée à Sylvie et à Bruno, notable dans le fait que nous voyons autant l'un et l'autre, place les deux personnages sur un pied d'égalité. Ce sont les aptitudes de l'actrice à bien performer la scène, ses gestes et son langage, qui permettent de

comprendre ce que ressent véritablement le personnage⁶³. Les gros plans sur son visage et son agitation sont des indices de colère et donnent un accès privilégié à son intériorité, accès qui est refusé au lecteur par la passivité dont elle semble faire preuve dans le roman mais aussi et surtout par le fait que la narration ne se focalise pas directement sur elle.

La dernière étape du cheminement du deuil que traverse Sylvie dans l'histoire est la dépression. Après l'acceptation de la mort et la manifestation de la colère vient le temps de la prise de conscience : réaliser et accepter la disparition définitive de l'être cher pour pouvoir vivre pleinement sa peine⁶⁴.

Dans le roman, la manière dont opère la narration donne l'impression que Sylvie passe directement du choc à l'acceptation. L'étape de la colère étant passée sous silence, elle manifeste très tôt dans le récit son désir de reconstruire sa vie. Or, le fait que Sylvie décide d'aller chez sa sœur à Sherbrooke afin de ne plus être exposée à tous les éléments qui viennent mettre à mal son processus de deuil peut être lu comme un signe de dépression. En effet :

Elle n'en pouvait plus. Elle ne se sentait plus capable d'attendre la fin de cette tragédie, de sa tragédie, dans cette maison qui lui renvoyait sans cesse ce qu'avait été leur vie et, donc, ce qu'elle ne serait plus. Elle ne se sentait plus capable de parler à la police, de repousser les journalistes qui la harcelaient. Et elle n'aurait pas la force, lundi, d'assister au dénouement. (p. 217)

Ce passage, l'un des rares à être raconté du point de vue de Sylvie, est l'une des seules fois où nous avons directement accès à son intériorité. En revanche, une fois de plus, cet accès est assez restreint, la focalisation sur Sylvie ne durant que le temps d'une demi-page.

Dans le film, la transition se fait de façon bien différente. Quelques instants après son excès de colère, Sylvie prend les choses en main et semble être prête à passer à autre chose.

⁶³ En effet, comme l'explique Carmen Becerra Suárez, c'est grâce à la capacité de l'acteur à bien jouer une scène émotive que le spectateur parvient à saisir ses émotions. Carmen Becerra Suárez, « Monstrar la conciencia. Estrategias de la literatura y el cine », dans Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*. Montpellier, CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 52.

⁶⁴ Cf. Vannotti et Pereira, *op. cit.*



Extrait 3 : La détermination de Sylvie
Podz, *op. cit.*, 1:00:37 à 1:01:18.

Le spectateur voit Sylvie arracher des dessins sur les murs et enlever des livres et des peluches sur une étagère. Comme l'explique Lukosevicius : « La vue des objets ayant appartenu au défunt provoque une douleur et un chagrin continuel⁶⁵ ». Il est assez aisé de comprendre que ce sont les souvenirs de sa fille qu'elle essaie de supprimer de son environnement immédiat, et ce, pour être enfin capable de passer à autre chose. La difficulté de ce qu'elle est en train d'accomplir est manifeste dans le répit qu'elle prend.

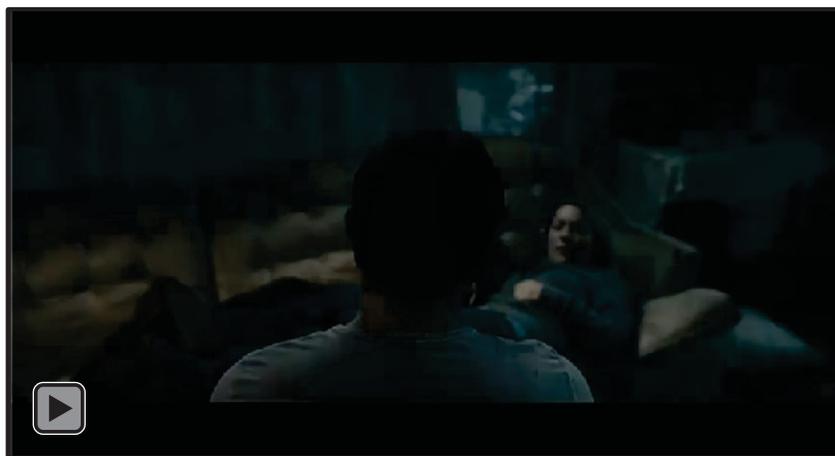
Cette séquence de quelques secondes montre sa détermination à surmonter cette épreuve. C'est également ici la dernière apparition du personnage de Sylvie dans le film. Notons à cet effet que, dans le roman, sa disparition est plus précoce puisqu'elle correspond à son départ pour Sherbrooke. L'enclenchement de l'étape d'acceptation coïncide avec sa « mise à mort narrative ». Le refus du personnage de sombrer aux côtés de Bruno dans le cercle vicieux du deuil pathologique en fait un élément essentiel de la trame narrative du fait qu'il entre en dissonance avec la figure dominante.

Le personnage de Diane Masson, quant à lui, représente la dernière étape du deuil : l'acceptation. Les gens qui atteignent cette étape réussissent à aller de l'avant et à refaire leur vie et c'est ce qu'a accompli Masson jusqu'au moment où Bruno l'enlève. Ce personnage pose à l'analyse le même problème que Sylvie dans la mesure où le narrateur ne donne pas directement accès à ses pensées et à ses émotions, mais les véhicule plutôt au travers des dialogues et des impressions du (anti)héros.

⁶⁵ Lukosevicius, *op. cit.*, p. 56.

D'abord, le texte décrit, du point de vue de Bruno, quelques émotions que semble vivre Masson – « Surprise? », « Révolte? », « un éclat de haine, sinon de colère », « La détresse », « Elle étouffa un sanglot », « le regard maintenant serein », « les larmes coulèrent, et la voix se gonfla de rage », etc. (p. 289-292) –, mais sans jamais entrer dans les détails. Cependant, le ravisseur a de la difficulté à déterminer ce que sa victime ressent en voyant le « monstre », limitant d'autant plus l'accès à l'intériorité du personnage. Plus tard, à l'occasion d'un échange acerbe, Diane dit à Bruno : « Vous savez ce que j'ai senti tout à l'heure, en voyant cet homme? J'ai senti que ma fille mourait à nouveau! Et cette fois par votre faute! *Vous avez tué ma fille une deuxième fois!* » (p. 292). Le lecteur apprend alors ce qu'a ressenti Masson un peu plus tôt, mais encore une fois, ces sentiments sont très peu décrits : nous avons uniquement accès à ce qu'elle veut bien partager avec le médecin. Cette brève intervention du personnage se perd au travers des pensées de Bruno qui tente de rationaliser sa décision d'aller la chercher afin qu'elle l'aide à torturer Lemaire.

Dans le film, le passage est beaucoup plus intense et accorde plus d'importance aux émotions de Masson.



Extrait 4 : Diane Masson rencontre Bruno (et le monstre)
Podz, *op. cit.*, 1:24:45 à 1:29:21.

Le spectateur la voit se débattre lorsque Bruno l'amène dans la pièce où se trouve Lemaire, ce qui démontre un désir profond d'éviter d'entrer en contact avec le meurtrier de sa fille. Il peut percevoir la détresse sur son visage lorsqu'elle voit enfin l'assassin de sa fille, l'entendre frapper contre la porte en pleurant, et sentir dans sa voix, une sorte de résignation lorsqu'elle décide d'adresser la parole à Bruno par la suite. Ce sont les gros plans de son visage qui aident, encore une fois, à saisir les émotions du personnage.

Contrairement au roman où elle dit à Bruno que la haine est revenue, dans le film, elle semble plutôt de nouveau en état de choc, ce qui est plus cohérent avec ce qu'elle dit. De fait, si elle a la sensation que sa fille vient d'être tuée à nouveau, elle doit recommencer à vivre son deuil depuis le début. Même si la conversation est similaire dans le roman et dans le film, la présence physique du personnage dans l'adaptation donne plus de poids à la scène parce que nous avons le sentiment de vraiment partager ses émotions plutôt que de simplement les frôler, comme c'est le cas dans le roman.

Comme nous l'avons vu, dans le roman, les voix intérieures des personnages de Sylvie et de Diane Masson sont sans cesse parasitées par le point de vue de Bruno Hamel. Peu d'importance est accordée aux émotions de ces personnages; ceux-ci voient leur intériorité secondarisée au profit des pensées et du délire de Bruno. Cependant, dans l'adaptation filmique, les passages où Sylvie et Masson sont présentes ne les remettent pas au second plan : leurs réactions et leurs émotions se voient attribuer autant de valeur que celles du médecin. La caméra montrant de près leurs attitudes face à la situation, et, par le fait même, leur intériorité, donne plus de substance aux personnages. Ainsi, nous avons plus tendance à sympathiser avec les mères explorées en regardant le film qu'en traversant le roman.

Par ailleurs, tous ces éléments filmiques permettent de témoigner davantage que le roman du processus du deuil des personnages féminins – processus qui entre vivement en contraste avec le deuil malsain vécu par Bruno – ce qui contribue déjà à problématiser l'attitude du personnage face à la mort de sa fille. De fait, même si l'histoire ne rend compte que d'une partie du cheminement de Sylvie, celle-ci traverse toutes les étapes prédéterminées du processus du deuil avant celle de l'acceptation, ce qui laisse entendre qu'elle pourra atteindre cette dernière. Comme mentionné plus tôt dans le chapitre, Diane Masson vient compléter ce personnage. Même si celle-ci voit son processus de résilience brisé par Bruno, nous savons qu'elle avait réussi à arriver à accepter la mort de sa fille, montrant que cette étape est atteignable, et nous offrant, par le fait même, une perspective autre que la vengeance par rapport à la situation.

2.2 La compréhension

La seconde figure que nous considérerons dans ce chapitre est celle de la compréhension, incarnée par le personnage de Mercure. Dans le roman, le sergent-déetective est l'un des deux

personnages, avec Bruno, dont les pensées sont directement exposées par le narrateur puisque les passages où il est présent sont narrés en focalisation interne. Au cours des pages qui suivent, nous verrons que même si son intériorité est aisément accessible dans le roman, certains moments clés du film réussissent à l'exposer de façon plus efficace.

Nous examinerons aussi comment le désir de compréhension de la mort soudaine de sa femme empêche le personnage d'aller de l'avant. Le sergent-déetective demeure absorbé dans la troisième étape du deuil, la dépression. Il est conscient que sa femme est décédée, mais n'arrive pas à refaire sa vie. Il est important de mentionner que dans le roman, le deuil vécu par le personnage est beaucoup plus pathologique que dans le film. De fait, dans le récit écrit, Madelaine, la femme de Mercure, a été assassinée il y a de cela cinq ans alors que, dans l'adaptation, la tragédie ne remonte qu'à six mois. Néanmoins, il est tout de même possible de percevoir la déviance de son deuil, de le voir sombrer peu à peu dans la mélancolie.

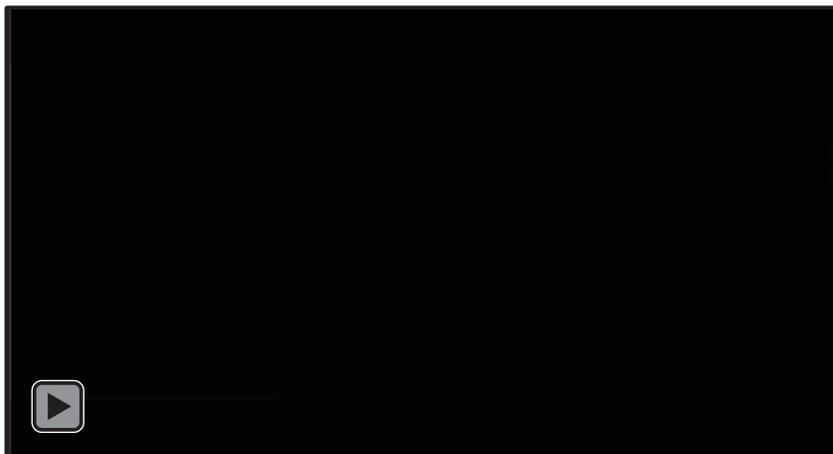
Le personnage étant dépeint de manière bien différente dans le roman et dans le film, nous allons fonctionner de façon légèrement déconstruite pour l'analyse puisque les moments où l'intériorité de Mercure est accessible dans le film ne correspondent aucunement avec ceux où cela se produit dans le roman. Nous avons donc choisi de baser notre réflexion sur certaines scènes fortes de l'adaptation de Podz, mais toujours en situant celles-ci par rapport aux éléments précis du roman auxquelles elles renvoient.

Le film s'ouvre sur une scène du quotidien de Mercure. On voit des plans brefs de sa maison : sa cuisine, sa salle à manger, son salon (où lui-même est couché sur un sofa), la porte barricadée d'une pièce, etc. Bien que ce passage n'apparaisse aucunement dans le roman, sa présence pose l'ambiance du film. Il présente le personnage et aide à comprendre l'état psychologique dans lequel il se trouve. Comme l'explique Baroni, ceci sert à créer un lien d'attache entre le spectateur et le personnage, ce qui aura pour effet d'augmenter l'effet de suspense lors de l'enquête policière : « il est possible d'évoquer un suspense primaire en l'absence d'une sympathie préalable [...], mais Hitchcock ajoute que si le personnage est connoté positivement, si nous nous identifions à lui, l'effet sera accentué⁶⁶ ».

En effet, en donnant plus de substance au sergent-déetective, le film fait que non seulement nous nous sentons davantage interpellés par ses réactions, mais aussi par l'avancement de

⁶⁶ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 272.

l'enquête policière. Le premier extrait que nous avons choisi se déroule au tout début du film : il en constitue la première scène.



Extrait 5 : La maison de Mercure
Podz, *op. cit.*, 0:17 à 2:07.

Dans le roman, le lecteur apprend que la femme du détective est morte. Elle a été tuée lors d'un cambriolage qui a mal tourné et depuis, Mercure rend visite au meurtrier, en prison, trois fois par année. Nous comprenons dès lors que cette mort le hante. La narration souligne aussi à plusieurs reprises le désarroi du détective. Nous pouvons lire des phrases telles que : « Voilà, il n'avait plus qu'à rentrer chez lui, dans sa maison trop grande, manger un morceau, regarder la télé... Et penser à Madelaine, évidemment » (p. 129). Nous savons alors que Mercure pense beaucoup à sa femme. Cependant, le narrateur ne la mentionne qu'au passage et passe rapidement sur les pensées du personnage. Il établit brièvement ce à quoi songe Mercure sans s'attarder sur l'effet que ces réflexions ont sur lui.

Le film est beaucoup plus explicite à ce niveau. Depuis la mort de sa femme, Mercure trouve sa maison trop grande pour une seule personne, et, surtout, trop vide. Ceci est mis en images par la succession de plans brefs de l'intérieur de la maison. Le spectateur voit le personnage qui n'investit que certaines pièces : le salon et la cuisine, par exemple. Le reste de la demeure semble inhabité. Comme Debaisieux l'explique, la description de lieu, que ce soit par écrit ou par l'insistance de la caméra sur certaines pièces de la maison, « doit être compris[e] par le lecteur [ou le spectateur] comme affectant également le ou les personnages⁶⁷ ». Ainsi, la façon dont l'environnement dans lequel se trouve Mercure est esquissé nous renseigne sur ses

⁶⁷ Debaisieux, *op. cit.*, p. 199.

sentiments. Nous pouvons interpréter le vide de la demeure comme le reflet du manque qu'éprouve le personnage depuis la mort de sa femme.

L'extrait se termine par une scène qui présente Mercure regardant la vidéo de surveillance où le spectateur voit sa femme se faire assassiner. La caméra alterne entre des plans rapprochés du visage du personnage, de sa main et de la vidéo. Il peut voir la tristesse et la fatigue sur son visage, contrairement au roman où la narration ne laisse transparaître aucune émotion. Ceci montre non seulement que le détective pense constamment à ce moment tragique, mais aussi qu'il n'arrive pas à passer outre. Le visionnement récurrent de cet enregistrement est un signe que le deuil du personnage devient peu à peu pathologique, comme celui du roman. Ici, c'est plutôt l'action du personnage qui nous renseigne sur son intériorité puisque ce dernier ne verbalise pas ses pensées et ses sentiments. Comme mentionné précédemment, ce passage sert aussi à créer un lien entre le personnage et le spectateur. Il indique que Mercure sera un personnage central à l'histoire et que le drame qu'il a vécu est tout aussi important que celui de Bruno. De ce fait, nous devons aussi réfléchir à la façon dont il vit son deuil.

Un peu plus loin dans le roman, on peut lire : « Mais, comme d'habitude, il eut beaucoup de difficulté à trouver le sommeil. C'était le moment de la journée où les images de sa femme s'imposaient avec plus d'insistance » (p. 253). Il est aisé de comprendre que Mercure a de la difficulté à s'endormir parce qu'il pense de manière obsessionnelle à sa femme morte. Pour représenter ceci, Podz a décidé de faire dormir son personnage sur le sofa. La pièce qui est barricadée est en fait son ancienne chambre à coucher. Celle-ci serait trop remplie de souvenirs et le policier ne peut même pas envisager d'y pénétrer. Cela est confirmé un peu plus tard dans le film lorsque Mercure échappe son jonc de mariage sous la porte de la chambre et qu'il appelle un collègue pour aller le chercher à sa place.



Extrait 6 : Le jonc de Mercure
Podz, *op. cit.*, 47:42 à 49:40.

Cette scène a aussi été ajoutée au film. Dans ce passage, l'information sur le deuil intérieur du personnage se présente de plusieurs façons. Pour la première fois, Mercure verbalise la peine que lui a causé la mort de sa femme. En effet, on peut l'entendre parler à sa collègue à travers la porte de la chambre et il lui dit qu'il est incapable d'aller chercher le jonc lui-même, mais qu'il en a besoin pour passer au travers de sa journée. Pendant ce temps, la caméra donne à voir un gros plan sur le jonc pour souligner que Mercure parle bien de sa femme, le jonc étant le signe de leur union.

Par la suite, nous suivons la collègue du sergent-détective qui fait un tour de la maison et la caméra nous montre à nouveau l'état pitoyable dans lequel se trouvent les pièces. Ensuite, on voit Mercure remettre sa bague, la caméra présentant un gros plan des mains du personnage qui passe finalement la bague à son doigt pour derechef souligner l'importance que ce mariage avait à ses yeux. Finalement s'impose un gros plan du personnage qui semble mal à l'aise face à la situation. Mercure présente une façade au reste du monde – façade maintenant connue de sa collègue –, mais au fond, il est toujours dévasté par la mort de sa femme.

Dans cet extrait, c'est la combinaison des images – la succession entre les plans de la maison et de Mercure – et les paroles du personnage qui nous renseignent sur son intériorité. Becerra Suárez, en explicitant les idées de Seymour Chatman, explique que « le langage cinématographique, de par sa nature visuelle, est mieux qualifié pour transmettre les perceptions

du personnage⁶⁸ ». En effet, l'adaptation donne à voir ce que ressent le personnage plutôt que de seulement le narrer. La vision des émotions de ce dernier s'avère plus poignante qu'une simple description qui, de plus, n'est pas très détaillée dans le cas du passage à l'étude. Les paroles prononcées par Mercure viennent supporter ce que le film donne à voir. Ainsi, dans cette scène, le média nous permet un accès à l'intériorité sur deux niveaux : représentatif et verbal.

Dans le roman, il y a un manque d'informations sur les sentiments de Mercure puisque lorsque le narrateur focalise sur le détective, il décrit principalement l'enquête. Cependant, après l'une de ses rencontres avec le meurtrier de sa femme, par l'accès aux pensées du personnage, le narrateur explique qu'il peine à accepter la mort de celle-ci :

Espérait-il vraiment avoir une réponse un jour, une illumination qui lui ferait enfin accepter la mort de Madelaine? Durant la première année qui avait suivi le décès de sa femme, il avait vécu la révolte et la colère. Puis, tout à coup, il en avait eu marre de la rage et il avait eu l'idée d'aller visiter ce Demers. Et, depuis, il allait le voir trois fois par an.

La colère et la révolte avaient effectivement disparu. Mais était-il satisfait pour autant?

[...] Depuis quelques mois, il songeait à [interrompre ses visites], mais chaque fois il revoyait le cadavre de sa femme, avec ce trou dans la tête, et tout à coup, l'éventualité d'arrêter ses rencontres avec Demers lui semblait impossible. (p. 177-178)

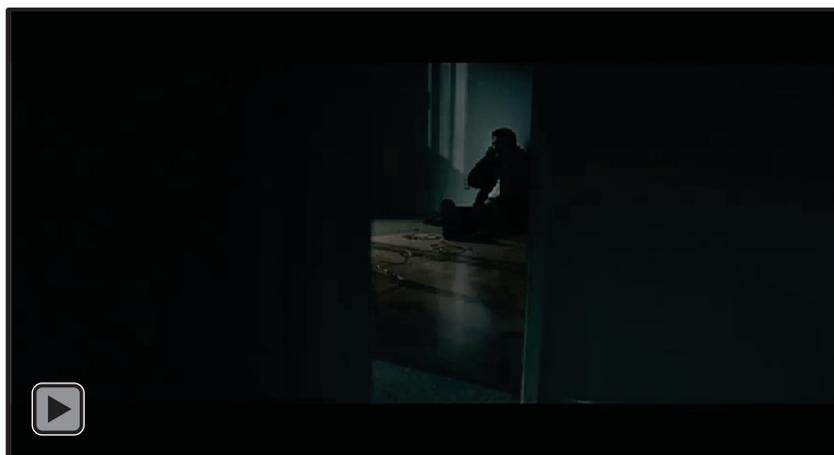
Ce passage est crucial parce que c'est le moment où nous avons le plus accès aux pensées du personnage. La conversation du sergent-détective avec le meurtrier de sa femme le pousse à réfléchir sur la façon dont il vit son deuil. Il essaie de comprendre ce qui est arrivé à cette dernière et la façon dont il vit sa perte. Nous apprenons aussi qu'il est passé par les étapes « normales » du deuil et comprenons qu'il est pris dans l'étape de la dépression parce que, comme l'extrait le démontre, il n'a toujours pas accepté la mort de Madelaine.

Dans l'adaptation, Podz a choisi de laisser ces éléments de côté, mais pour évoquer néanmoins le refus de l'acceptation de la mort de Madelaine, il montre, comme nous l'avons vu précédemment, le détective regardant compulsivement la vidéo de la caméra de surveillance dans laquelle on voit sa femme se faire assassiner (ce qui, bien davantage que dans le roman, maintient la présence – symbolique et spirituelle – de cette dernière). Le spectateur voit aussi le personnage

⁶⁸ Ma traduction de « Seymour Chatman [...] afirma que el lenguaje cinematográfico, debido a su naturaleza visual, esta mejor cualificado que la literatura para transmitir la experiencia de la percepción » dans Becerra Suárez, *op. cit.*, p. 54.

faire reculer la vidéo et visionner de nouveau le moment fatidique, comme s'il essayait de comprendre ce qui était arrivé. Plus tard dans le film, le personnage répète ceci, ce qui laisse entendre qu'il regarde cette vidéo régulièrement et qu'il sombre peu à peu dans la mélancolie. Comme l'explique Chantal Lapeyre-Desmaison, « [l]a mélancolie peut être définie comme l'illustration même du deuil impossible. Le mélancolique est celui qui est resté figé sous le regard de l'objet⁶⁹ ». La vidéo représente ce qui empêche Mercure de passer à la prochaine étape du deuil. L'attachement qu'il démontre au passé rend l'épreuve impossible à surmonter.

Les scènes dont nous venons de parler évoquent de façon implicite ce que vit le policier. Cependant, un peu plus tard dans le film, nous comprenons que Mercure n'éprouve pas de satisfaction à savoir le meurtrier de Madelaine en prison.



Extrait 7 : Conversation téléphonique entre Mercure et Bruno
Podz, *op. cit.*, 41:57 à 43:36.

Cet extrait relate une conversation téléphonique entre Bruno et Mercure. Elle tourne autour des thèmes de la mort, de la vengeance et du deuil – les trois thèmes principaux du roman. Ce passage sert à extérioriser, à l'aide de dialogues, les pensées des deux personnages.

Dans l'extrait, à un certain moment, le spectateur entend les voix de Mercure et de Bruno en hors champ. Il voit d'abord Bruno, ensuite un plan de la vidéo du meurtre de Madelaine, puis un plan rapproché du visage de Mercure qui semble en crise, et finalement, deux plans brefs, l'un de Bruno et l'autre de Mercure, qui tiennent chacun leur téléphone. Lorsque le spectateur voit la vidéo et le plan rapproché de Mercure, il sait que cela ne se déroule pas en même temps que la

⁶⁹ Chantal Lapeyre-Desmaison, « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », dans Glaudes et Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 368.

conversation téléphonique. Nous avons plutôt l'impression que ce passage est une réaction à ladite conversation. Comme le mentionne Ropars-Wuilleumier,

Avec la parole [...] le cinéma peut acquérir une plus grande liberté de rythme, donc une plus grande mobilité narrative, en même temps que l'acteur, déchargé du soin de manifester ses sentiments par sa mimique, retrouve sa disponibilité de matériau humain, dont la présence subjective sera d'autant plus grande qu'elle sera moins immédiatement significative [...] ⁷⁰.

Le fait d'entendre les voix des personnages tout en apercevant une scène qui ne concorde pas avec celles-ci donne une certaine cadence à l'extrait, et permet d'exprimer plus d'une chose à la fois. C'est donc un mélange de l'échange verbal entre les personnages et du jeu de l'acteur qui rend possible l'extériorisation de l'intériorité de Mercure.

Dans le roman, lorsque le policier visite Demers, il se demande si ces visites ont un sens; si le fait de le visiter en prison l'aide à se sentir mieux. Dans l'adaptation, ces pensées sont verbalisées par Bruno qui lui demande si ça le satisfait et le console de savoir que l'assassin de sa femme est en prison. La réaction du détective répond en elle-même à cette question. Le fait de voir sa réaction – le personnage se balançant sur lui-même, le visage crispé – suite à la question posée par Bruno est plus efficace que de seulement savoir que le personnage se questionne lui-même à ce sujet. En ce sens, cette séquence donne un meilleur aperçu de l'intériorité du détective que ne le fait la façon dont le roman la présente.

Ce chapitre avait pour but de mettre de l'avant, dans un premier temps, que la vengeance n'est pas la seule perspective présente dans l'œuvre, et, dans un deuxième temps, que l'intériorité des personnages qui symbolisent la résilience et la compréhension est beaucoup plus accessible dans l'adaptation cinématographique des *Sept jours du talion* que dans le roman du même nom. Dans le cas de la résilience, nous avons vu que le montage, principalement l'alternance entre les plans du visage de Sylvie et de Diane Masson avec ceux montrant Bruno, permet de mieux saisir les émotions dont font preuve les personnages que lorsqu'elles ne sont que suggérées par le biais des impressions de ce dernier. Dans le roman, la quasi-absence de focalisation interne sur les deux personnages féminins ne permet pas de bien percevoir leur intériorité. Pour ce qui est de Mercure, le film accorde autant d'importance aux états d'âme de ce personnage qu'à ceux de

⁷⁰ Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma, op. cit.*, p. 73.

Bruno. Le drame qu'il a vécu vient donc occuper une place plus centrale dans l'histoire que ce que lui accorde le roman. En effet, beaucoup de scènes permettent de discerner sa peine et son incapacité à tourner la page suite à sa tragédie. Dans le roman, même si son désir de comprendre est prédominant dans certains passages racontés de son point de vue, ses sentiments ne sont que brièvement décrits, restreignant l'accès à son intériorité.

Une chose est certaine, pour les deux figures, le film ne se contente pas d'adapter, mais transpose et même réinvente librement certains passages du récit pour accorder plus d'importance aux personnages qui les représentent. Dans *De la littérature au cinéma*, Ropars-Wuilleumier, en reprenant les théories de Jean Mitry, indique que « le propre du cinéma est d'aller de la sensation à l'idée, alors que la création littéraire irait de l'idée à la sensation⁷¹ ». La sensation ayant plus d'impact sur l'être humain que l'idée, le film, en nous faisant vivre les émotions des personnages, à travers leur représentation et leur expression corporelle, facilite le cheminement intellectuel qui mène à leur appréhension. Dans le roman, la traduction des événements ne repose que sur le média abstrait et insuffisamment représentatif – dans le cas de l'œuvre à l'étude – du discours, ce qui ne permet même pas de passer de l'idée à la sensation. Le film, en donnant plus d'importance aux personnages représentant les diverses figures du deuil, permet de comparer, davantage que dans le roman, les différentes perspectives face à celui-ci.

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

CHAPITRE 3

Perspectives face au deuil : la vengeance

Transposition de la matière verbale du texte littéraire dans un médium utilisant simultanément toutes les matières d'expression, toute adaptation cinématographique, même la plus classique, avive, à travers les représentations plastiques et sonores, les stimuli et la perception esthétique. [...] La multiplicité des matières d'expression du médium n'en fait-elle pas, donc, en dépit de la force structurante de l'intrigue et de la prégnance du schéma actanciel, une œuvre plus ouverte? [...] Les critiques que suscite l'adaptation en tant que réduction, dans des représentations visuelles, de l'imaginaire du texte ne doivent-elles pas, dans cette perspective, être inversées⁷²?

Le troisième chapitre de ce mémoire sera consacré à la figure de la vengeance, qui, comme nous l'avons vu, est incarnée par Bruno Hamel. La narration, dans le roman comme dans le film, accorde plus d'importance à ce personnage qu'aux autres. Tout au long de l'histoire, nous suivons son évolution – du drame initial jusqu'au moment où il se rend à la police. Nous verrons que, même si au début du récit, Hamel semble vivre son deuil normalement, il se trouve coincé dans la seconde étape du deuil : la colère. Celle-ci est entièrement dirigée vers le meurtrier de sa fille, Anthony Lemaire, surnommé le « monstre » par Bruno⁷³; c'est la colère qui pousse le médecin à enlever et à torturer Lemaire. Nous verrons que même s'il exécute ses tortures avec beaucoup de sang-froid au cours des premiers jours, il sombre rapidement dans une forme de démence. La violence ne le satisfait plus et il devient de plus en plus impulsif, jusqu'au matin du septième jour, où il craque.

⁷² Serceau, *op. cit.*, p. 175-176.

⁷³ Un procédé qui, tant pour Bruno que pour le lecteur/spectateur, retire d'emblée à Lemaire toute humanité.

Avant d'entreprendre l'analyse de passages précis, nous aimerions souligner deux éléments de l'intériorité qui, selon nous, ont bien été transposés à l'écran et que l'on peut retrouver dans l'entièreté de l'adaptation. Dans un premier temps, au début du roman, le narrateur dit que les « ténèbres » se sont emparées de Bruno. Comment transposer ceci en images? Le réalisateur a choisi de représenter cet état d'âme en privilégiant tout au long du film des images teintées de gris bleuté. Nous avons, dès lors, l'impression qu'un voile est posé sur la lentille de la caméra, à l'instar du « filtre » qui brouille le regard du personnage dans le roman. Comme l'explique Debaisieux dans son article :

Les paysages « endeuillés » permet[tent] d'éviter de décrire le personnage douloureux [ou de verbaliser la douleur du personnage] tout en façonnant un univers de deuil. [...] tout est organisé pour que [...] s'opère immédiatement la conversion nécessaire du deuil de la nature au deuil du personnage⁷⁴ .

Ainsi, le voile posé sur la caméra sert à traduire l'état de tourmente dans lequel se trouve le personnage. Il nous renseigne sur ses sentiments sans qu'il soit nécessaire de les communiquer directement.

Dans un deuxième temps, puisque le texte met l'accent sur les pensées du personnage principal, l'adaptation devait trouver un moyen de révéler cinématographiquement les tiraillements intérieurs et le déraillement de Bruno. Pour ce faire, le film est truffé de silences et n'a pas de trame musicale. Comme l'expose Roy dans son mémoire :

La musique consiste souvent en un élément capital dans une production cinématographique. [...] elle a parfois le pouvoir de susciter des émotions très fortes. Il ne faut pas sous-estimer son rôle : elle peut susciter l'empathie du spectateur pour un personnage, l'amenant à adhérer à ses sentiments⁷⁵ .

Le film à l'étude, en étant dépouillé de trame musicale, ne cherche aucunement à faire appel au pathos et à susciter notre compassion. Le spectateur est plutôt placé devant les faits⁷⁶. Les silences lui laissent le loisir d'imaginer ce qui se passe dans la tête du protagoniste. Ces éléments relèvent de la spécificité du média. Ils contribuent à rendre non seulement l'intériorité du personnage, mais aussi l'ambiance générale que dégage le texte.

⁷⁴ Debaisieux, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁵ Roy, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁶ Lavoie, *op. cit.*

Afin de mieux cerner cette représentation de l'intériorité, ce chapitre sera divisé en quatre parties. Les trois premières suivront l'ordre chronologique de la diégèse et donc, l'évolution du personnage, tandis que la quatrième portera sur une métaphore – différente d'un média à l'autre – qui a pour but d'amplifier le déraillement du personnage. La première, « le choc », examinera la réaction du personnage lorsqu'il trouve sa fille et son attitude lorsqu'il apprend que le meurtrier de sa fille a été arrêté. La deuxième traitera de « la colère et la recherche de satisfaction », c'est-à-dire des premiers jours du talion, lors desquels Bruno prend plaisir à torturer son prisonnier. La dernière, quant à elle, montrera le déraillement du personnage, de sa perte de contrôle jusqu'à ses hallucinations. Nous exercerons, en alternance, des va-et-vient entre le roman et l'adaptation, ou vice versa, pour déterminer comment les éléments relevant de l'intériorité sont traités dans une œuvre et dans l'autre.

3.1 Le choc

Comme nous l'avons vu, la première étape du deuil est le choc. Bruno Hamel vit celle-ci de façon assez brutale : il découvre sa fille et voit l'état dans lequel son petit corps a été abandonné. Le choc initial se passe de manière assez similaire dans le roman et dans le film. Commençons par ce dernier, pour ensuite revenir au texte.



Extrait 8 : Découverte du cadavre
Podz, *op. cit.*, 9:15 à 11:30.

D'emblée, le spectateur peut voir la violence qui couve déjà dans le personnage. En effet, Bruno repousse à quelques reprises brutalement la main d'un policier, pourtant posée avec empathie sur son épaule. Ensuite, à l'instar du roman où l'accent est mis sur les impressions du père lors de la

découverte du corps de sa fille, le film présente, en alternance, des plans rapprochés de Bruno, puis du corps de la morte. Ces images poignantes incitent le spectateur à partager la douleur ressentie par le personnage. Dans le roman, le passage est très descriptif et la narration relate la manière dont Bruno perçoit la scène :

Il la reconnut tout de suite, et pourtant, ce n'était pas elle. Ce n'était *plus* elle. Ce qui lui creva d'abord le cœur fut sa nudité. Elle portait encore sa robe bleue, mais celle-ci était trop en lambeaux pour recouvrir décentement ce petit corps qu'il connaissait par cœur, qu'il avait lavé des milliers de fois dans leur bain... Mais maintenant, il était si... souillé! (p. 5)

Dans le film, quand Bruno arrive près du corps de sa fille, il prend un instant pour la regarder, puis replace sa jupe. Ceci renvoie aux notions de nudité et de décence présentes dans le texte. À posteriori, on voit des plans rapprochés de certaines parties du corps de Jasmine. La violence qui a manifestement été infligée à son petit corps fragile souligne, de manière insupportable, à quel point ce n'est « *plus* elle ». Ces plans suggèrent en outre la progression du regard de Bruno. Ceci fait écho au livre, où l'accent est également mis sur le regard : « lorsqu'il vit », « puis il vit », « jamais il ne l'avait vu », etc. (p. 5-6).

Par la suite, l'extrait filmique montre Bruno prendre sa fille dans ses bras et insiste sur la douleur qui se lit sur son visage. Le spectateur entend le personnage pousser un petit sanglot, mais sans plus. Ce sanglot démontre bien le choc subi par le père et traduit la difficulté d'exprimer une si grande peine. Dans le livre, le passage est présenté ainsi :

Bruno se laissa tomber à genoux. Il tendit les bras et, tout doucement, il releva Jasmine, comme il le faisait lorsqu'elle était malade ou endormie devant la télé. Il la ramena contre lui, déposa son visage au creux de son épaule et l'étreignit avec force, sans un mot, sans un cri, avec seulement une lente, longue et sifflante expiration. (p. 6)

Après ce moment, dans le film comme dans le roman, le silence est de mise.

D'une part, dans le roman, la description du corps et des impressions du personnage est nécessaire pour que nous puissions nous imaginer la scène. Cependant, le narrateur ne décrit pas en détail ce que Bruno ressent : il est peut-être simplement impossible de le décrire. De fait, « certaines formes de violences questionnent ainsi les limites de leur figurabilité et de leur

descriptibilité⁷⁷ ». Dans cet extrait, nous avons affaire à deux types de violence; celle infligée à la petite fille et celle qui se développe dans le personnage. L'horreur de la scène est inimaginable et il est inconcevable de croire qu'elle peut être narrée avec précision. Comme Lavergne et Perdoncin l'indiquent, « il faut [donc] s'interroger sur le recours à des médiums non discursifs pour les représenter⁷⁸ ». En outre, comme Lessing l'explique, il est impossible de représenter à l'écrit l'entièreté d'une scène : il est possible de montrer chacune de ses parties successivement, mais le lecteur n'aura jamais une idée précise de son ensemble contrairement au spectateur qui peut voir tous les détails de l'image en même temps⁷⁹. Il n'est donc pas possible de donner un aperçu précis de ce que Bruno voit tout en décrivant en détail ces émotions.

De plus, puisque la narration alterne rapidement entre la description de la scène et les impressions de Bruno, à moins d'interrompre notre lecture, nous ne pouvons prendre le temps d'imaginer les émotions ressenties par le personnage. En effet, le passage de la découverte du corps de la petite ne fait que deux pages. La description du choc que vit le père n'est ainsi pas développée suffisamment. Ceci a pour effet de reléguer à l'arrière-plan l'intériorité de Bruno afin de faire progresser l'histoire plus rapidement.

D'autre part, le film reprend bien les actions du protagoniste et exploite davantage la peine du personnage. De fait, l'absence de musique et de dialogue laisse au spectateur le temps de se concentrer sur les expressions faciales de Bruno qui laissent transparaître une forte émotion. Le fait que la caméra aborde un point de vue externe aide à cet effet. Nous ne voyons pas seulement ce que le personnage voit, comme c'est le cas dans le roman, mais plutôt la situation dans son ensemble : ce qui se passe et la réaction de Bruno face à la scène. Il est donc possible de percevoir simultanément les deux types de violence – objective et subjective – présents dans la scène et d'en comprendre l'étendue. Ce qui n'était pas descriptible dans le roman est aisément représenté visuellement.

Comme Jean-Philippe Rimann l'explique dans « Trace, travail, traduction (Lessing, De Quincey, Baudelaire) » en reprenant l'idée d'Aristote dans la *Poétique*, « la représentation d'un cadavre est bien tolérée alors que le cadavre lui-même jette dans l'épouvante⁸⁰ ». La vue du

⁷⁷ Cécile Lavergne et Anton Perdoncin, « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 20 novembre 2010, p. 16. URL : <http://traces.revues.org/4878> (consulté le 3 janvier 2014).

⁷⁸ Lavergne et Perdocin, *op. cit.*

⁷⁹ Lessing, *op. cit.*, p. 135-143.

⁸⁰ Riemann, *op. cit.*, p. 158.

cadavre de la petite affecte donc davantage que sa description dans le roman et aide à mieux saisir la réaction du personnage face à celui-ci. Ainsi, la pluralité des modes d'expression qu'offre le cinéma par rapport au texte, avec l'image et le son – l'absence de son dans ce cas-ci –, est plus efficace que les mots puisqu'elle montre d'autant plus ce que le personnage ressent et donne ainsi un accès privilégié à son intériorité.

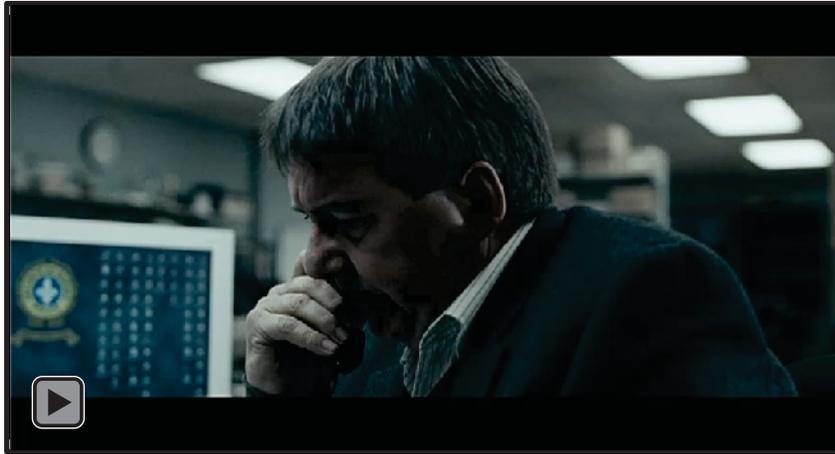
Après quelques jours sous le choc, qui sont résumés dans une œuvre comme dans l'autre, le silence est enfin rompu par l'appel du sergent-détective Mercure. Ce dernier annonce au couple que la police a trouvé l'assassin de leur fille. Pour Bruno, le choc fait place à quelque chose de sombre. Toutes les émotions qu'il n'a pas réussi à exprimer lors de la période de choc surgissent et il les canalise pour les rediriger vers le meurtrier de Jasmine.

Dans le roman, le passage d'un registre à l'autre est décrit sur plusieurs pages. D'abord, le narrateur souligne directement le changement d'une émotion à l'autre :

Quelque chose s'écroula en Bruno [...] Depuis quatre jours, il était si submergé par la perte de Jasmine que son cerveau, aussi insensé que cela lui semblât maintenant, ne s'était jamais arrêté à l'idée qu'il y avait un violeur, un tueur, et que celui-ci était toujours en liberté. Pour la première fois, ses émotions se détachèrent de la perte de sa fille et se fixèrent sur l'existence de cet assassin. (p. 12)

Ici, Bruno dirige des émotions imprécises vers Lemaire. Quelques pages plus loin, en regardant le bulletin de nouvelles montrant celui-ci sourire à la caméra – « un bref sourire arrogant, méprisant » (p. 17) –, cette émotion, jusqu'alors indéfinie, se transforme en colère, ce qui est considéré comme une étape du cheminement régulier du deuil. Cependant, la rage de Bruno est si intense qu'il ne sera pas capable de passer à la prochaine étape. Il est hanté par ce sourire et cela le pousse à élaborer son terrible projet.

Reste maintenant à voir comment la transition de l'état de choc à la colère se fait dans le film.



Extrait 9 : De la tristesse à la colère
Podz, *op. cit.*, 13:32 à 15:22.

À l’instar du roman où, après la description du changement d’émotions, le médecin et le sergent-déTECTIVE ont une brève conversation sur les prochaines étapes de l’enquête, Bruno ne fait que redire le mot « assassin » dans un souffle. Puis, il ne prononce plus aucune parole. La caméra effectue un traveling⁸¹ avant : elle s’approche tranquillement du personnage pour finalement s’arrêter sur un gros plan de son visage.

Dans la scène suivante, le spectateur peut voir Bruno qui regarde le bulletin de nouvelles. Son attention est concentrée sur le meurtrier de sa fille; il ne peut détacher son regard de l’écran. La caméra alterne entre des plans de plus en plus rapprochés du visage du personnage et des plans de la télévision pour montrer la réaction de ce dernier face à ce qu’il voit. En faisant ceci, la caméra indique ce sur quoi nous devons nous attarder. Le médecin garde un air dur tout au long de ce passage et ne semble pas entendre les informations communiquées par l’animatrice. Cette impression se concrétise quand la caméra s’arrête finalement un instant sur le visage de Bruno et que plus un son ne se fait entendre.

Dans le roman, comme mentionné ci-haut, la manière dont germe le projet dans l’esprit de Bruno est décrite sur plusieurs pages : la narration explique comment le personnage en vient à élaborer son plan. Déjà, nous voyons que le médecin tente de rationaliser ses décisions. Il les justifie en (re)décrivant ce que Lemaire a fait à sa fille, ce qui influence le jugement du lecteur envers son projet : ce dernier semble en effet justifié. Comme l’écrivent Cécile Lavergne et Anton Perdoncin, « décrire, c’est rendre compte d’un phénomène, d’un événement, d’une

⁸¹ « Le traveling constitue un déplacement de l’appareil de prise de vues. » Journot, *op cit.* p. 30.

situation par la sélection de certains traits saillants⁸² ». En mettant l'accent sur certains éléments précis, le narrateur influence la façon dont nous percevons le plan de Bruno.

Dans le film, au lieu de décrire qu'un terrible projet germe en lui, la caméra montre la réaction du personnage. Le fait qu'il répète « l'assassin » d'une voix faible montre qu'il n'avait pas encore réfléchi à l'existence de cet homme. Par des plans rapprochés de son visage, le spectateur voit que cette nouvelle le trouble au plus haut point. Le fait que le film ne relate pas la conversation qui a suivi cette annonce dans le roman, mais instaure plutôt encore une fois le silence, nous permet de nous concentrer uniquement sur les émotions du personnage. La scène qui suit a le même effet. Bruno n'a pas besoin de demander à Sylvie de couper le son de la télévision puisqu'il ne l'entend déjà pas. De même, le silence dans lequel il se retranche donne le ton au reste du film où le personnage ne parle presque pas. Ce silence est un retranchement qui traduit le deuil pathologique dans lequel se trouve enfermé le personnage.

Tel que nous l'avons vu, les mêmes types de techniques sont utilisés jusqu'à maintenant pour exprimer l'intériorité du personnage et il en sera de même pour le reste de l'adaptation. Roy, en reprenant les théories de Jost, indique que « [l]a narration filmique repose en grande partie sur le travail de la caméra⁸³ ». Elle nous montre ce sur quoi nous devons nous attarder. En nous présentant des gros plans du visage du personnage, elle met en évidence des expressions faciales qui, elles, traduisent ses sentiments, son intériorité, sans avoir besoin de recourir à la description verbale qui, fatalement, introduit une distance.

3.2 La colère et la recherche de satisfaction

Comme mentionné dans la partie précédente, Bruno canalise sa colère pour la rediriger vers le meurtrier de sa fille. Jusqu'à maintenant, il contrôle relativement bien sa haine, élaborant froidement un plan qui lui permettra de laisser libre cours à celle-ci. Par ceci, le personnage cherche à obtenir satisfaction et réparation. Bruno sent qu'il a une dette envers Jasmine, ce qui l'empêche de passer à la prochaine étape du deuil, soit la tristesse. Les prochains passages que nous analyserons montrent de quelle façon Bruno décide de libérer sa colère sur Lemaire,

⁸² Lavergne et Perdoncin, *op.cit.*, p. 7.

⁸³ Roy, *op. cit.*, p. 36.

maintenant devenu « le monstre » à ses yeux. Il s'agira aussi d'examiner les limites de la description des émotions du personnage.

Le premier passage que nous avons choisi se déroule lors du premier jour du talion, soit le jour même où Bruno s'empare de Lemaire. Dans le roman, il se lit comme suit :

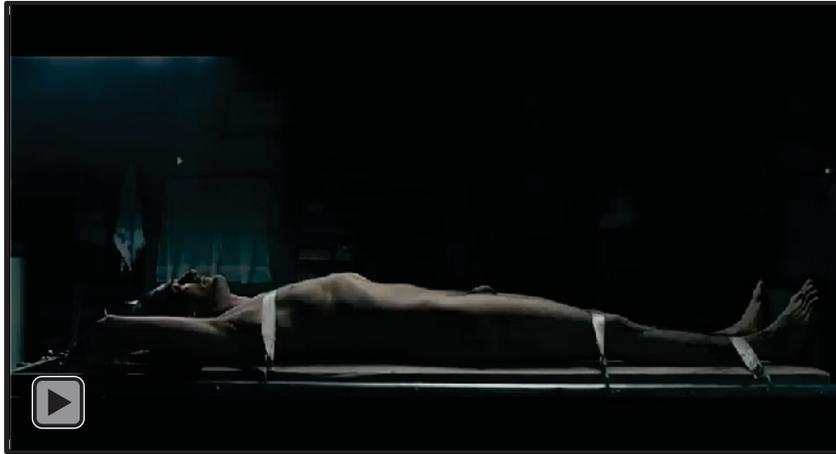
À la vue de cet embryon de sourire, Bruno ouvrit enfin les portes de son cœur et de son âme à la haine qu'il contrôlait depuis une semaine. [...] Avec une rapidité inattendue, Bruno saisit la masse appuyée contre le mur et se met en marche. Ses yeux crachent la furie au milieu de son visage de cire tandis qu'il élève latéralement son instrument. Et au moment où le monstre comprend ce qui va se produire, la masse s'écrase lourdement sur son genou droit. (p. 95)

Alors que la plus grande partie du roman narrant les actions des personnages recourt au passé simple, il est important de noter l'emploi du présent dans ce passage. Ceci peut être lu comme une tentative d'actualiser les gestes posés par Bruno. Cependant, cette tentative est peu convaincante puisque l'effet stylistique recherché ne résulte que du brusque changement de temps et non de l'emploi du présent lui-même. Le présent est, en effet, « toujours compris par le lecteur comme postérieur à l'histoire racontée⁸⁴ ». À la page suivante, le lecteur peut lire à quel point la violence de cet acte satisfait le médecin :

La lourdeur qui l'habitait depuis l'arrivée des ténèbres était toujours là, mais il constata tout de même une sorte de détente [...]. Ses épaules s'affaissèrent, ses bras devinrent mous, son visage s'assouplit, puis il ferma les yeux. bercé par la symphonie d'imprécation et de lamentation, il s'endormit paisiblement. (p. 96)

Le traitement accordé à ce passage est sensiblement le même dans le film. Notons aussi le silence du personnage qui refuse d'adresser la parole au meurtrier de sa fille.

⁸⁴ Joëlle de Sermet, « Dire au présent », dans Yves Vadé (dir.), *Ruptures, continuités*, Bordeaux, PUB, coll. « Modernités », n° 13, 2000, p. 175.



Extrait 10 : La première torture
Podz, *op. cit.*, 31:09 à 36:31.

Dans la version cinématographique, le personnage semble d'autant plus savourer ce qu'il vient de faire. En effet, après avoir asséné le coup de masse, il s'assoit dans les escaliers pour écouter les lamentations de Lemaire, puis, pour faire durer le supplice, il attache une corde au cou de son prisonnier, l'obligeant à se tenir en équilibre sur sa jambe valide.

Dans le roman, après le coup de masse, Bruno ne fait que relâcher les cordes soutenant le « monstre » pour que celui-ci s'écroule par terre, et il sort de la pièce quelques secondes plus tard pour finalement s'endormir au son des cris. Ceci montre une certaine satisfaction chez le tortionnaire, mais nous estimons que cet élément est mieux représenté dans le film. En effet, après avoir observé Lemaire se tortiller pendant un certain temps, le film montre Bruno dans le salon, une bière à la main, esquisser un léger sourire. Cette image est très poignante puisqu'elle démontre la sinistre satisfaction du personnage plus simplement et plus directement que l'accès à ses pensées. De plus, l'extériorité de la caméra nous place, de nouveau, devant les faits : nous pouvons voir la scène et la réaction de Bruno face à celle-ci. La musique étant absente, nous entendons toutes les lamentations de Lemaire sans que rien ne vienne atténuer ses cris de douleur.

Dès le premier jour, nous constatons que le médecin éprouve un certain plaisir à faire souffrir le meurtrier de Jasmine. Cependant, plus Bruno torture son prisonnier, moins il tend à être satisfait – comme le veut d'ailleurs la logique du deuil mélancolique qui, par définition, échappe à l'apaisement. Le premier indice de cette absence de satisfaction se manifeste lors du troisième jour. Dans le roman, Bruno décide d'utiliser un fouet, qu'il a acheté lors de l'élaboration de son plan, pour infliger de nouvelles souffrances au « monstre ». Pendant qu'il s'exécute, le narrateur explique qu'« [i]l frappe avec l'intention de gravir un échelon de plus

dans l'échelle de satisfaction ». (p. 145) Le médecin martèle son prisonnier de coups jusqu'à ce qu'il soit évanoui. C'est à ce moment que l'on peut lire :

Cela avait été plutôt satisfaisant. Il avait même monté un échelon supplémentaire dans l'échelle de la satisfaction, il le ressentait. Pourtant, cela avait été difficile, la satisfaction avait été longue à venir. Pourquoi donc? [...] Les lamentations de son prisonnier lui avaient procuré beaucoup de plaisir jusqu'à maintenant, cela le détendait toujours. (p. 147)

Quoique Bruno ait réussi à atteindre son objectif – celui d'obtenir du plaisir des souffrances du « monstre » –, cela a pris beaucoup plus de temps qu'il ne l'aurait cru. L'utilisation de l'adverbe « plutôt » est un indice de focalisation interne et vient, en quelque sorte, quantifier son niveau de satisfaction : le personnage est très satisfait, mais pas complètement. Le narrateur suggère ainsi que, même si plaintes de sa victime l'apaisent encore à ce moment, plus les jours passeront, moins il éprouvera de plaisir à torturer le « monstre ». Ainsi, les tortures que Bruno fait subir à Lemaire n'assouissent sa soif de vengeance que temporairement. Ceci commence à avoir un effet néfaste sur le personnage qui, se transformant en bourreau, devient peu à peu l'image de sa victime – déviant sexuel dont les pulsions ne sont satisfaites que momentanément.

Encore une fois, tout ceci est présenté d'un point de vue interne. Le raisonnement de Bruno vient donner de la légitimité à ses actions. Le personnage rappelle constamment la raison pour laquelle il fait ce qu'il fait, ce qui incite le lecteur à sympathiser avec lui et, peut-être même à approuver sa décision de torturer celui qui est à la source d'autant de souffrances. Mais le surplus d'information que livre le narrateur au travers de Bruno empêche de vraiment accéder à l'intériorité de celui-ci, car les émotions du tortionnaire ne sont pas décrites en détail. Le narrateur se concentre davantage sur des constatations et sur la description des violences, et passe rapidement sur les états d'âme du personnage.

Dans le film, le fouet est remplacé par une chaîne trouvée par hasard dans un lavabo du chalet, ce qui donne l'impression que l'acte que Bruno va commettre n'est pas du tout calculé – un fait qui entre en contraste avec tout ce qu'il fait depuis le début du récit.



Extrait 11 : Perte de contrôle
Podz, *op. cit.*, 52:00 à 54:00.

Ici, le spectateur a plutôt l'impression que ce n'est qu'en voyant la chaîne que le médecin a trouvé, dans un moment de colère, son inspiration pour la prochaine torture. À l'inverse du roman qui dépeint un personnage très lucide et en contrôle de ses émotions (« le visage de cire »), il peut dans le film voir la colère sur le visage de Bruno et entendre les cris de rage qu'il pousse à chaque nouveau coup infligé. De plus, il continue de frapper son prisonnier même après qu'il ait perdu connaissance, ce qui montre que le personnage n'est pas encouragé par les gémissements de celui-ci, mais plutôt poussé par une force intérieure. Le fait qu'il continue de le marteler de coups démontre aussi qu'il n'est pas encore satisfait lorsque celui-ci ne répond plus à ses attaques. Ce n'est plus une question de faire souffrir Lemaire, mais uniquement d'assouvir sa rage.

Une fois de plus, le film présente la scène d'un point de vue externe et oblige le spectateur à braver la situation. La caméra montre en alternance les gestes violents de Bruno et la souffrance de Lemaire par rapport à ceux-ci. Grâce au *traveling* du regard de Bruno vers la chaîne dans le lavabo, le spectateur peut déceler que la décision de frapper le monstre est spontanée, il peut éprouver la rage de Bruno qui s'intensifie à chaque coup et ressentir l'horreur de la scène. Les images présentées, les gros plans du visage des personnages et des blessures infligées par les coups, puis un plan plus éloigné montrant l'ensemble, donnent ainsi une meilleure idée de ce que le médecin ressent que ne le permet l'accès à ses pensées dans le texte écrit. Ce dernier limite cet accès, car certains éléments, tel que susmentionné, relèvent de la perception davantage que du discours. Comme Beccera Suárez le mentionne, la manière dont les images sont présentées – l'angle de la caméra, son mouvement, le cadrage, la durée du plan – permet de transmettre au

spectateur l'état psychologique du personnage⁸⁵. Les choix esthétiques faits par le réalisateur sont donc indispensables pour que puisse être comprise l'intériorité de Bruno. La caméra, en exposant les faits, offre au spectateur le choix de décider s'il approuve ou non les actions du médecin.

3.3 Le déraillement

Au cours des jours suivants, Bruno commence à perdre la raison. Les tortures qu'il fait subir au « monstre » ne le satisfont plus. La rage prend le dessus et il a de plus en plus de difficulté à se contrôler. Il boit beaucoup et est incapable de jouir de ses actions. Dans le roman, ceci est indiqué par des références à « l'échelle de satisfaction ». À plusieurs reprises, le narrateur fait allusion au fait que le vengeur est incapable de gravir l'échelon supérieur : « Bruno s'énerve de plus en plus, incapable d'atteindre cet autre échelon dans l'échelle de la satisfaction, incapable de jouir de sa torture » (p. 193); ou encore, en focalisation interne incluant le recours à l'indirect libre, « Crève-lui les yeux et laisse ton dégoût se transformer en satisfaction! En satisfaction! *En satisfaction, ciboire!* » (p. 241) Bruno n'éprouve plus de plaisir à torturer son prisonnier et cela l'enrage. Il retourne cette fureur contre Lemaire et s'en prend à lui de façon impulsive; il le frappe au hasard avec un scalpel, par exemple. Ces actions ne sont plus calculées. Incapable de contenir sa colère, petit à petit, il perd la tête.

Plus encore, cette insatisfaction l'amène à douter de la légitimité du crime qu'il commet. Nous pouvons lire qu'il se questionne à ce sujet : « *Pourquoi as-tu besoin de légitimité?* » (p. 269) L'utilisation de l'italique renforce l'idée que c'est le personnage qui se questionne et non le narrateur qui émet un commentaire puisque, comme nous l'avons vu au chapitre un, celui-ci utilise l'italique lorsqu'un personnage se parle à lui-même. Nous retrouvons ces réflexions tout au long des jours suivants. Il est important de noter que tout ceci se passe dans la tête du personnage et qu'à aucun moment il ne le verbalise, refusant toujours d'adresser la parole au « monstre ».

Dans le film, ce refus de parler est bien et bien repris. De fait, Bruno n'adresse jamais la parole au meurtrier de sa fille. À un certain moment, il utilise même une pancarte pour communiquer avec lui. Les pensées du personnage dans la version écrite sont donc, dans

⁸⁵ Becerra Suárez, *op. cit.*, p. 57.

l'adaptation filmique, transmises par l'intermédiaire d'autres personnages. Un bon exemple de ceci survient lorsque Lemaire questionne Bruno sur son prochain supplice.



Extrait 12 : Verbalisation de l'intériorité de Bruno par Lemaire
Podz, *op. cit.*, 1:07:44 à 1:08:46.

Comme nous pouvons le voir, Lemaire verbalise dans cette séquence ce que pense Bruno dans le roman. Le début du passage montre le « monstre » couché sur le plancher, qui questionne Bruno sur la nature de sa prochaine torture et lui dit ensuite : « Le pire, c'est que t'as même pas l'air d'avoir de fun ». Ainsi, Lemaire vient en quelque sorte agir comme la conscience de Bruno – omniprésente dans le roman. Il exprime de vive voix ce que le personnage pense intérieurement, mais d'une manière quelque peu refoulée. Il fait passer dans le discours – dans la diégèse – ce qui autrement resterait uniquement au niveau de la représentation mimétique.

De fait, comme mentionné précédemment, selon Farcy, le cinéma parlant permet, à l'aide des dialogues, de communiquer les pensées des personnages qui, sans la parole, resteraient autrement sous silence⁸⁶. Nous pouvons ainsi accéder aux pensées du personnage par ses expressions faciales et corporelles, mais aussi au travers des mots que prononce sa victime. La dialogisation sert donc à extérioriser et à rendre visible l'intériorité du personnage.

Le fait de voir la victime, Lemaire dans ce cas-ci, interroger son bourreau sur ses actions à venir, a plus d'impact que lire les pensées du personnage, qui finit toujours par rationaliser ce à quoi il songe. Après avoir écouté le « monstre », Bruno sort de la pièce et se dirige vers le lac pour réfléchir. Il boit rapidement sa bière, se passe les mains sur le visage et prend une grande respiration. Ceci montre que ce que Lemaire a dit l'affecte. Durant ce plan, la caméra est très rapprochée du visage de Bruno pour que le spectateur puisse capter le débat intérieur qui l'anime.

⁸⁶ Cf. Farcy, *op. cit.*

Le plan suivant montre Bruno qui, ne sachant pas comment contenir sa rage et son insatisfaction, donne des coups de poing dans le mur. Contrairement à ce qui survient dans le roman, où le personnage retourne sa colère contre Lemaire, dans le film, Bruno s'en prend à lui-même.

Le narrateur, par le biais de la focalisation interne sur le personnage, répète les mêmes réflexions et les mêmes questions sur plusieurs pages, ce qui devient redondant et ne témoigne pas nécessairement de l'évolution du personnage. Dans le film, tout ceci est comprimé. L'information relative à l'insatisfaction de Bruno est verbalisée une seule fois. La singularité de ce dialogue est ce qui provoque une forte réaction chez le personnage et donne, par le fait même, accès à son intériorité. Bruno n'a pas besoin de nous dire ce qu'il ressent : il le fait sentir par ses actions et par ses expressions faciales aisément identifiables par le spectateur.

Le déraillement ultime de Bruno a lieu à la toute fin de l'histoire. En effet, le septième jour, Bruno hallucine qu'il voit sa petite fille. Bien que cela survienne autant dans le roman que dans le film, le traitement de l'épisode est fort différent. Dans le texte écrit, le médecin voit Jasmine telle qu'il l'a découverte dans le champ quelques semaines auparavant. Il la conduit à la salle de bain et la nettoie jusqu'à ce que ses blessures disparaissent. Il la rhabille et la contemple. Il constate qu'« [e]lle est parfaite, resplendissante, belle et pure. Comme avant. Comme elle l'a toujours été » (p. 321). Il veut la prendre dans ses bras, mais en est incapable.

Ici, Bruno arrive enfin à se souvenir de sa petite fille comme elle était avant la tragédie. Mais après avoir passé plusieurs jours à torturer le « monstre », il ne parvient plus à la prendre dans ses bras parce qu'il a tant changé. À la lecture de ce passage, nous savons que Bruno est en plein délire puisqu'il est impossible que sa fille morte lui rende visite. Plus le moment d'exécuter Lemaire approche, plus le déraillement du personnage s'intensifie.

Dans le film, même si à première vue le passage paraît sensiblement le même, certains détails lui donnent une tout autre signification.



Extrait 13 : Bruno hallucine
Podz, *op. cit.*, 1:37:02 à 1:41:22.

Dans le roman, le passage fait à peine plus d'une page, ce qui est bien court pour décrire ce moment intense : la scène et les sentiments du père. Dans le film, l'extrait s'étire sur environ cinq minutes, ce qui laisse au spectateur le temps de comprendre ce qui se passe tout en focalisant l'attention sur les émotions de Bruno. La scène offre des *flash-backs* montrant de nouveau des images de la petite meurtrie, ce qui nous replonge au moment de sa mort. Contrairement au roman, où les blessures de Jasmine s'effacent au fur et à mesure que le père les lave, les stigmates demeurent sur le corps de la petite. Elle ne redevient donc pas « comme elle l'a toujours été ». Ce constat brise le cœur du médecin qui pousse quelques gémissements de désespoir avant de se mettre à pleurer.

Bruno Hamel, qui avait été incapable de verser une larme jusqu'à présent, sanglote assis dans un coin de la salle de bain en regardant sa fille. Le poids qu'il portait sur ses épaules depuis le début de l'histoire vient de le quitter. Sa peine le submerge, mais il est maintenant capable de la vivre. En un instant, le personnage passe de l'étape de la colère à celle de la dépression : il laisse la tristesse l'envahir.

Ce passage d'une étape à l'autre s'effectue un peu plus tard dans le roman. En effet, après être sorti de la salle de bain, Bruno se dirige avec un revolver vers la pièce où il détient le « monstre ». Pour la première fois depuis le début du récit, il s'adresse à celui-ci. Il lui crie : « TU AS TUÉ MA FILLE! » (p. 326). Et tout de suite après cette déclaration qui est comme une prise de conscience, le médecin éclate en sanglot : « Bruno tomba sur ses genoux et continua de pleurer, de plus en plus fort, de plus en plus profondément, accueillant en lui cette nouvelle légèreté » (p. 326). Ainsi, en sortant de la salle de bain, le médecin est encore colérique. Ce n'est qu'après

avoir dirigé cette colère vers Lemaire une dernière fois qu'il lâche enfin prise. Nous pourrions croire que le fait de voir sa fille de nouveau resplendissante provoquerait une réaction plus forte chez le médecin. Au contraire, c'est à la vue du « monstre » qu'il peut enfin passer à autre chose. C'est donc Lemaire qui est l'élément déclencheur du travail du deuil.

Pour ce qui est de la façon dont Bruno libère le meurtrier de sa fille, pour une fois, la narration a recours à une restriction de la focalisation, autrement très présente sur Bruno. Cette restriction prive le lecteur d'information sur ce qui se passe réellement : la focalisation est déléguée aux policiers qui ne font qu'entendre des coups de feu. Et ce n'est que par une focalisation ultérieure sur Cabana, un policier, qu'on apprend de façon différée que les chaînes ont été brisées, vraisemblablement par les coups de feu entendus. Le processus mental qui a mené le Bruno du roman à ce geste reste opaque. Ceci est intéressant du point de vue des étapes du deuil puisque le personnage opère ici un rituel de réparation marqué par la violence et la souffrance, qui reste cependant fortement idéalisé puisqu'il dénie une certaine complexité au processus.

De manière bien différente, le film montre Bruno libérant son otage non par des coups de feu, mais en défaisant doucement ses menottes. Le traitement intimiste du gros plan du visage et la lenteur de la séquence créent une intériorité qui est à l'opposé de ce qu'on retrouve dans le roman. Il semble en fait que ce traitement formel indique que le Bruno du film en arrive de façon plus sereine à une forme d'acceptation du deuil. De fait, c'est quelque chose à l'intérieur de Bruno – puisqu'il hallucine – qui provoque le changement d'attitude. La réparation ne fonctionne donc pas de façon simple. Il a compris que le fait de tuer Lemaire ne lui apporterait rien de plus; que ce geste ne lui ramènerait pas sa fille. Ceci est plus cohérent avec l'évolution du personnage qui refoule, tout au long de l'histoire, ses émotions. L'adaptation met donc ainsi mieux l'accent sur l'intériorité du vengeur que le roman.

Une fois Bruno sorti du chalet, nous comprenons la conclusion à laquelle arrive le personnage lorsqu'il se fait demander par un journaliste si torturer le meurtrier de sa fille était la solution et qu'il répond « non ». Le journaliste lui demande ensuite s'il regrette ce qu'il a fait et Bruno répond encore une fois par la négative. Ceci se déroule de la même façon dans le film, nous laissant devant un constat : le personnage ne regrette rien, mais ne croit pas pour autant que la vengeance soit légitime.

3.4 L'intériorité et l'inconscient

Avant de clore ce chapitre, nous aimerions nous pencher sur un élément que nous avons délibérément choisi d'ignorer jusqu'à maintenant étant donné qu'il relève d'une dimension plus métaphorique que le reste de l'analyse. De fait, tant dans le roman que dans le film, une allégorie – quoique différente d'un média à l'autre – est utilisée pour amplifier le déraillement du personnage de Bruno Hamel, élément relevant de son intériorité. Cette allégorie est présente tout au long de l'histoire et sa représentation est amplifiée au fur et à mesure que les jours passent.

D'une part, dans le récit romanesque, Bruno est hanté par des grognements de chien. La manifestation initiale de ceux-ci se produit à la toute première page du roman où l'on peut lire : « En voyant le monstre sortir de la voiture, Bruno Hamel entendit le grognement de chien pour la première fois » (p. 1). Cette phrase, quoiqu'étant l'incipit du récit, réfère en fait au jour où Bruno enlève Lemaire puisque comme mentionné précédemment, les premières pages du roman ne se déroulent pas dans l'ordre supposé de la diégèse. Plus les jours passent, et plus les grognements se font entendre avec insistance. Le protagoniste les entend même lorsqu'il parle au téléphone avec Sylvie :

- Encore ce chien! Ce maudit chien!
 - Mais... mais quel chien?
 - Ce chien qui me lâche pas, qui arrête pas de grogner, de gémir, je peux plus l'entendre, je peux plus!
- [...] Sylvie la voix éperdue, continu[ait] de lui demander des explications, mais Bruno ne l'écoutait plus, car il réalisa soudain que les gémissements venaient des haut-parleurs, se mêlaient aux pleurs de sa conjointe. (p. 184)

Le lecteur comprend bien vite qu'il n'y a pas véritablement de chien et que les sons entendus par Bruno proviennent de son inconscient. Mais pourquoi des grognements de chien?

Lors du cinquième jour, Mercure vient élucider ce mystère en réveillant en Bruno un souvenir qu'il avait depuis longtemps oublié. Quelques années auparavant, le chien d'un voisin avait attaqué un petit garçon. À la suite de cet événement, le père de l'enfant, Denis Bédard, avait brutalement tué le chien à coups de bâton de baseball en s'assurant de prolonger les souffrances de l'animal. Ce qui avait le plus marqué Bruno à l'époque était le regard de Denis : « le médecin

ne discernait plus ni haine ni fureur, mais plutôt une sorte d'égarement total » (p. 230). Cette nuit-là, Bruno n'avait presque pas dormi en repensant aux cris de l'animal et à l'horreur de la scène. Denis n'était plus la victime, il était devenu le bourreau.

Ce souvenir était enfoui au plus profond de l'inconscient de Bruno. Or ses actions présentes lui ont permis de refaire surface. Ainsi, le fait que le personnage entende les cris de souffrance d'un chien signifie que ce qu'il est en train de faire subir à Lemaire est équivalent à ce que Denis a fait endurer au chien et vient symboliser sa transition de victime à bourreau. En capturant et en torturant le monstre, Bruno se fait peu à peu l'image de ce dernier. Chaque nouvelle torture qu'il inflige à Lemaire l'éloigne de sa personne et le rapproche de ce qui lui avait inspiré tant d'horreur dans le passé.

D'autre part, comme nous le mentionnions, dans le récit cinématographique, il n'est aucunement question de grognements de chien. Ceux-ci sont plutôt remplacés par des images d'un cadavre d'animal – un cerf – en décomposition. Même si le film reprend la métaphore de l'animal, celle-ci est traitée de manière bien différente. Le spectateur voit le cadavre pour la première fois le deuxième jour où Bruno torture le monstre dans la petite maison près du lac. À ce moment, la carcasse est toujours intacte. Cette première manifestation est quelque peu intrigante et, tout comme dans le roman avec les premiers grognements, il est impossible d'en comprendre la teneur immédiatement. Lors des apparitions suivantes, le spectateur peut voir que le cadavre se décompose peu à peu. Initialement, Bruno se contente de le cacher avec des branches d'arbre, mais vers le milieu du film, il tente de s'en débarrasser de manière définitive en le transportant à l'aide d'une petite chaloupe à l'opposé du lac, mais sans succès car celle-ci dérive jusqu'au quai du chalet où se trouve Bruno. Regardons maintenant l'évolution de la carcasse pour comprendre la teneur de la métaphore.



Extrait 14 : La carcasse du cerf

Podz, *op. cit.*, 38:17 à 39:03, 46:22 à 47:40, 57:10 à 58:36, 1:12:57 à 1:13:26.

Mais pourquoi Bruno accorde-t-il autant d'importance à cette carcasse? En fait, nous croyons que l'animal représente le médecin. Au début du film, ce dernier est à la fois intrigué et dégoûté par le cadavre, ce qui extériorise le débat intérieur – au sujet de sa décision de torturer Lemaire – qui se fait en lui. Plus Bruno violente son prisonnier, moins il est capable de supporter la vue de la carcasse. Celle-ci apparaît toujours au moment où Bruno sort à l'extérieur du chalet dans le but de se distancier de la situation. Ceci est aussi un indice que le personnage remet en question ses actions. Il va dehors pour trouver la paix, mais le poids de ce qu'il est en train de faire le hante. De plus, la décomposition de la bête coïncide avec la destruction intrinsèque du personnage. Plus les jours passent, plus Bruno se transforme en bourreau, laissant son ancienne peau derrière lui.

Comme c'est le cas avec beaucoup d'autres éléments, contrairement à ce qui se produit dans le roman, la manifestation de l'intériorité se fait de manière beaucoup plus laconique et contenue dans le film. Jamais Bruno ne perd son calme devant la carcasse. Il se contente simplement de la déplacer pour ne plus avoir à l'affronter, pour ne plus avoir à s'affronter. Ne pas avoir à faire face au problème l'aide à aller de l'avant avec sa décision de torturer le monstre. Dans le récit romanesque, le personnage s'interroge constamment sur la présence du chien, ce qui donne uniquement l'impression qu'il perd la tête. Le fait de réagir en fonction des grognements – de crier que le chien se taise ou de frapper impulsivement son prisonnier juste pour que les cris cessent – n'est pas cohérent avec l'attitude générale du personnage.

On doit donc constater qu'encore ici, lorsqu'il s'agit de donner une portée métaphorique à un élément du récit, les choix cinématographiques sont plus subtils et crédibles, et qu'ils permettent de mieux exposer la psyché de Bruno.

Ce chapitre avait pour visée de démontrer que les procédés cinématographiques utilisés par le réalisateur rendent mieux l'intériorité du personnage que la narration dans le roman. De fait, même si, dans le roman, les passages racontés du point de vue de Bruno semblent donner un accès direct aux pensées et aux sentiments du personnage, cet accès est restreint parce que le récit est rapporté en discours indirect libre, laissant le loisir au narrateur de commenter chaque situation. L'enchaînement entre les voix du narrateur et du personnage se faisant de façon très fluide, la frontière entre les éléments pouvant relever de l'intériorité de Bruno et les jugements que porte le narrateur sur le personnage et sur ce qu'il vit se trouve brouillée⁸⁷. Le personnage justifiant sans cesse ses actions, la ligne entre ce qui est juste et injuste reste trouble. Ceci influence la lecture et l'opinion que nous avons des gestes que pose le personnage qui, comme nous le savons, déraile, mais nous semble à la fois lucide.

Malgré l'extériorité de la caméra dans le film, il est tout de même possible de déceler l'intériorité du personnage de Bruno à l'écran. Nous avons vu que cette extériorité s'avère être un avantage dans le cas de l'adaptation à l'étude puisque la caméra peut montrer la totalité de la scène en alternance avec des plans rapprochés du visage du personnage. Ceux-ci sont cruciaux puisque « l'interprète est le support ou le moteur d'une interprétation⁸⁸ ». L'acteur est donc ce qui permet non seulement de bien saisir ses sentiments – élément relevant de son intériorité –, mais aussi de témoigner des conséquences qu'ont les actions de Bruno sur lui-même. Nous voyons, de manière insoutenable, le personnage se perdre dans la violence qu'il inflige à Lemaire, violence qui le détruit peu à peu. En effet, le réalisateur, par le biais du cadrage, du montage et du son, a réussi à bien capter les émotions de ce personnage si complexe et à relater son évolution psychologique, une étape du deuil à la fois. Tous ces éléments, la sobriété du film, le filtre sur la lentille et l'absence de trame musicale, nous laissent la latitude de choisir si nous approuvons ou non les gestes du personnage.

⁸⁷ Cf. Becerra Suárez, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁸ Serceau, *op. cit.*, p. 137.

CONCLUSION

C'est que non seulement « le spectateur vit le film », « vit dans le film », c'est-à-dire qu'il « habite et donne vie à l'intériorité du film », mais, pourrions-nous dire, il le prolonge⁸⁹.

Le pouvoir de l'image

Du roman au film, l'histoire des *Sept jours du talion* reste sensiblement la même. Les écarts que présente l'adaptation cinématographique par rapport au roman en font une œuvre créative plutôt qu'une simple imitation. Les passages ajoutés dans le film servent non seulement à donner plus de corps à certains personnages qui sont secondarisés dans le récit écrit, mais aussi à restituer l'esprit de l'œuvre qui cherche à faire réfléchir sur la légitimité de la vengeance. Le fait d'avoir plus directement accès à différents comportements face au deuil dans l'adaptation cinématographique pousse davantage à s'interroger sur le choix que fait Bruno Hamel de se venger que le roman, qui focalise presque uniquement sur son point de vue.

Les deux supports utilisant des moyens bien différents pour représenter l'action, nous avons dû nous pencher sur les techniques propres à chacun des médias pour analyser la façon dont l'intériorité des personnages est actualisée.

Le récit romanesque étant majoritairement raconté en focalisation interne, nous avons au départ cru que l'accès aux pensées des personnages nous en révélerait beaucoup sur leur intériorité. Or, plusieurs aspects viennent à l'encontre de ceci. D'abord, lorsqu'il est question des personnages secondaires Sylvie et Diane Masson, leur intériorité est complètement inaccessible par le fait que le narrateur ne focalise jamais sur elles. Les mères éplorées sont sans cesse dépeintes au travers des yeux de Bruno et nous devons nous fier aux descriptions physiques de celles-ci pour déduire leurs pensées et émotions et, par le fait même, l'étape du cheminement du deuil dans laquelle elles se trouvent.

⁸⁹ Michel Larouche, *Cinéma et littérature au Québec: rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, coll. « Documents », p. 35-36.

De plus, les voix intérieures des autres personnages sont victimes du narrateur. En effet, ce dernier étant extra-diégétique, il laisse des marques de sa présence dans le récit. Alors, même lorsque certains passages semblent narrés en focalisation interne, l'accès à l'intériorité est parasité par les commentaires et les jugements du narrateur. Comme le récit est rapporté en discours indirect libre, il est presque impossible de trancher entre ce que pensent les personnages de Bruno Hamel et de Mercure et la voix du narrateur. En outre, ce dernier favorise la description des tortures et l'avancement de l'enquête au profit de descriptions détaillées du deuil propre à chacun des personnages.

Ainsi, même si en tant que lecteur, nous sommes dotés d'une vive imagination et qu'il nous est possible de construire notre propre représentation d'un texte écrit⁹⁰, la narration des *Sept jours du talion* n'arrive pas à rendre de façon convaincante l'invisible, c'est-à-dire l'intériorité des personnages. Une narration plus intimiste – par un narrateur cédant par moments la narration aux personnages, par exemple, ou simplement moins présent lors des moments de focalisation interne – aurait pu nous faire pénétrer davantage leur inconscient et mieux nous faire comprendre leur deuil intérieur.

L'adaptation cinématographique des *Sept jours du talion*, quant à elle, en utilisant la multitude d'outils que lui offre son support, parvient à explorer plus en profondeur que la version écrite de l'œuvre l'intériorité des personnages. De fait, le cinéma a la capacité d'exposer sur différents niveaux les émotions de ceux-ci. Il peut se servir d'éléments techniques tels que le son, la prise de vue de la caméra et l'enchaînement même des images, et de l'aptitude des acteurs à performer une scène pour laisser transparaître leur intériorité.

Tout au long de ce mémoire, nous n'avons pas uniquement examiné le film image par image puisque c'est l'enchaînement de ces images – la façon dont celles-ci sont présentées – qui révèle le processus créatif⁹¹. C'est au travers de celui-ci que le réalisateur parvient à faire éprouver les sentiments des personnages. Pour arriver à faire percevoir leur intériorité, la caméra alterne constamment entre des plans d'ensemble et des gros plans de chacun d'eux. En faisant ceci, le narrateur filmique guide notre attention sur ce qui est le plus important : la façon dont chaque personnage vit son deuil.

⁹⁰ Cf. Lessing, *op. cit.*

⁹¹ Cf. Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma, op. cit.*, p. 32.

Par la présentation de plans rapprochés des personnages, la caméra nous fait pénétrer leur intimité. Ces derniers ont l'avantage d'être interprétés par des acteurs qui peuvent faire usage de leurs mimiques puisqu'ils montrent, à l'aide de leurs gestes et de leurs expressions faciales et corporelles, ce que ressentent les personnages. Les interprètes sont aussi en mesure de verbaliser leurs sentiments à travers des dialogues – il est alors question de mimésis dialoguée⁹². Les acteurs représentent ainsi des situations homologues à ce que présente la réalité, et non filtrées par la mise en forme verbale. C'est leur présence physique qui nous incite, en tant que spectateur, à sympathiser avec le deuil de chaque personnage. La lenteur avec laquelle la plupart de ces plans se déroulent dans le film de Podz permet de capter ce que les personnages ressentent au plus profond d'eux-mêmes.

Ces prises de vue faites par le réalisateur sont accompagnées de décisions esthétiques hors de l'ordinaire. Dans un premier temps, dès les premières images, il est notable que celles-ci ne sont pas montrées de manière réaliste. En effet, un filtre gris bleuté est posé sur la lentille pour donner une ambiance funèbre au film, annonçant d'emblée que l'histoire racontée sera tragique. Ce voile est aussi un indicateur, comme nous l'avons vu, de l'état de tourmente du protagoniste. De plus, de façon plus générale, il accentue le deuil vécu par tous les personnages. Dans un deuxième temps, le réalisateur a choisi de ne pas attacher de trame sonore à l'adaptation cinématographique. L'absence de musique s'harmonise parfaitement avec l'atmosphère mélancolique créée par l'image aux couleurs sombres que présente la caméra. Cet aspect renforce d'autant plus la perception que nous avons du deuil des personnages.

Tous ces facteurs font de la version visuelle des *Sept jours du talion* une œuvre en elle-même. Le réalisateur, maîtrisant bien les outils qui étaient à sa disposition, a réussi à façonner l'intériorité des personnages. Tout comme dans un récit écrit, le spectateur doit utiliser son imagination pour interpréter les images qui lui sont présentées. De fait, comme le mentionne Becerra Suárez, « [l]e problème réside, donc, non dans l'incapacité du cinéma de montrer la conscience du personnage, mais plutôt dans la capacité du spectateur de décoder et de lire correctement les ressources employées⁹³ ».

⁹² Cf. la *Poétique* d'Aristote.

⁹³ Ma traduction de Becerra Suárez, *op. cit.*, p. 62. « El problema reside, pues, no en la incapacidad del cine para mostrar la conciencia del personaje, sino en la competencia del espectador para descodificar y leer correctamente los recursos empleados. »

Tragédie des temps modernes?

Tel que mentionné en introduction, *Les Sept jours du talion* se situe dans la tradition d'intériorisation amenée au XVII^e siècle par la tragédie française puisque le récit se penche sur les conflits intérieurs des personnages. Or, par-delà le thème de la vengeance, nous aimerions souligner que plusieurs autres éléments font que l'histoire de Senécal, de par son contenu, se rapproche de la tradition qui le précède. En effet, tout comme dans la tragédie où la souffrance est un élément essentiel⁹⁴, l'œuvre à l'étude met en avant la douleur intrinsèque de ses personnages et a pour but d'inciter le lecteur/spectateur à s'interroger sur ce qu'il pourrait ressentir dans une situation semblable. De fait, comme B. A. Van Groningen l'explique :

La fonction de la souffrance, cette forme de vie plus profonde, est de faire descendre et de faire monter aux limites de l'extrême de notre être, d'amplifier, d'enrichir, d'établir des contacts. Il suffit d'interroger sa propre expérience et de la confronter avec celle d'autrui⁹⁵.

Nous avons déjà vu que cette représentation de la douleur liée au deuil est beaucoup plus explicite à l'écran que dans la version écrite et attire davantage la sympathie du spectateur que ne le fait le roman. De plus, toujours selon Groningen, la tragédie « réclame aussi une part d'appréciation, de réflexion⁹⁶ ». L'élément essentiel à retenir est cette idée d'interrogation, de réflexion – notion à laquelle nous faisons brièvement référence en introduction.

À cet effet, la tragédie repose sur un libre-choix interprétatif accordé au spectateur une fois la catharsis⁹⁷ – qui se définit par la purification des émotions – effectuée. La catharsis est la raison pour laquelle, lorsqu'il a éprouvé une certaine terreur, une certaine pitié devant les scènes qui lui sont présentées, le spectateur peut purifier son âme de ses pulsions. Il peut même éprouver un certain plaisir puisqu'il a réussi, contrairement au personnage de l'histoire, à les contenir. De fait, comme le conclut Pierre Destrée dans son article « Éducation morale et catharsis tragique » :

La tragédie est donc vue par Aristote à la fois comme une manière de « conjurer » nos propres désirs, et, corrélativement, comme une manière de renforcer notre vertu morale pour conserver notre bonheur. La tragédie n'est donc certainement pas une

⁹⁴ B. A. Van Groningen, « La tragédie grecque et la douleur humaine », *Humanitas*, vol. 7/8, 1955-1956, p. 162.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁷ Concept notamment utilisé par Aristote dans sa *Poétique*.

paideia : elle ne nous donne aucune formation du caractère; mais elle est néanmoins un certain apprentissage, une certaine *mathêsis*, en nous révélant ou en nous rappelant ce que nous avons secrètement le désir de faire malgré notre constitution vertueuse⁹⁸.

Il est aussi important de noter que « l'œuvre doit être rationnellement crédible afin que le spectateur s'identifie à ce qu'il voit et entend et s'imprègne de l'enseignement dispensé⁹⁹ ». Il est donc essentiel que le spectateur puisse se reconnaître dans le personnage tourmenté.

Si l'on suit cette logique, lors de la lecture – car nous croyons que ce concept peut aussi s'appliquer à un roman – ou du visionnement des *Sept jours du talion*, le lecteur/spectateur réalise qu'une partie de lui aurait réagi de la même façon que Bruno. Cependant, plus le récit avance, plus il peut constater l'effet qu'a le choix de vengeance sur le personnage et c'est pourquoi, lorsque ce dernier arrive au constat que la torture n'était pas la solution, il s'en trouve soulagé. Par le biais de l'identification que suppose la catharsis, il en ressent avec lui la portée et le poids.

Par ailleurs, le fait que l'histoire présente en détail le cheminement mental par lequel Bruno prend la décision de se venger, dans un premier temps, et conclut que cette vengeance ne lui a rien apporté, dans un deuxième temps, aide le lecteur/spectateur à juger les actions de ce dernier. Cet élément est aussi retrouvé dans certaines tragédies. Effectivement, d'après Jean Rohou, « [t]out dénouement peut être considéré comme l'expression d'une justice poétique. Mais certaines tragédies explicitent les processus de résolution des conflits et se présentent comme de véritables procès¹⁰⁰ ». Ainsi, le lecteur/spectateur, voyant l'évolution du personnage, peut s'accorder le droit d'estimer la teneur de ses gestes.

Pour finir, le fait que le récit met en scène des personnages dont l'attitude est opposée à celle du (anti)héros contribue à problématiser le comportement de ce dernier. Comme nous l'avons maintes fois signalé, la présence des personnages féminins, qui sont ceux qui entrent le plus en contraste avec Bruno, est beaucoup plus notable dans le film. De par leur présence physique, les mères éplorées viennent offrir un second choix au spectateur : la possibilité d'accepter la mort de l'enfant.

⁹⁸ Yves Destrée, « Éducation morale et catharsis tragique », *Les Études philosophiques*, n° 67, 2003-2004, p. 535.

⁹⁹ Jean Rohou, *La Tragédie classique : 1550-1793*, Paris, SEDES, coll. « Anthologies Sedes », 1996, p. 108.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 28.

Une question d'usage?

Tout au long de ce mémoire, nous avons principalement favorisé la manière dont l'adaptation cinématographique des *Sept jours du talion* présente l'intériorité des personnages. Cependant, nous croyons, de façon générale, que cet élément pourrait être représenté efficacement dans un média autant que dans l'autre. Ce qui est efficace (ou pas), ce ne serait pas le langage ou l'image en tant que telle, mais plutôt un certain usage du langage et de l'image. Au cours de l'analyse, nous avons remarqué que plusieurs facteurs contribuent à la perception que le lecteur ou le spectateur a de l'intériorité des personnages. Nous allons donc maintenant nous pencher sur ce qui, selon nous, peut nuire ou au contraire aider à une représentation convaincante de cette dernière.

Nous avons noté dans un premier temps que, dans le roman, l'omniprésence du narrateur gêne l'accès aux pensées des protagonistes. Puisque nous avons affaire à un récit narré par un narrateur hétérodiégétique en discours indirect libre, la voix du narrateur vient se mêler à celle des personnages, et ce, même lors des passages racontés en focalisation interne. Il est donc ardu de déterminer si les commentaires relèvent des personnages ou du narrateur. Conséquemment, nous croyons que, lorsqu'il est question de l'intériorité, il est peut-être plus convaincant de recourir à un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire à un récit rapporté à la première personne du singulier.

Plusieurs autres romans de Senécal sont écrits de cette façon. Par exemple, *5150, rue des Ormes* est écrit sous la forme d'un journal dans lequel le protagoniste raconte ce qui lui arrive tout en faisant part au lecteur de ses pensées et ses sentiments. *Sur le seuil* (1998) et *Aliss* (2000), quant à eux, utilisent le « je » pour relater l'histoire. Dans ces romans, en plus de vivre le récit à travers les yeux des personnages, il n'y a pas de confusion possible entre leurs commentaires et ceux d'un narrateur externe à l'histoire. Le lecteur sait que tout ce qu'il lit se rapporte directement au héros et que les sentiments qu'il évoque renvoient directement à son intériorité.

Dans un deuxième temps, un autre élément qui semble nuire à une représentation probante de l'intériorité dans le récit romanesque des *Sept jours du talion* est que les descriptions des sentiments et des pensées des personnages sont, comme nous l'avons mentionné, très succinctes. De fait, il nous semble que, dans le cas de l'œuvre à l'étude, le portrait émotif des personnages est remis au second plan. Or, le but de l'histoire, comme Senécal l'a indiqué lors d'une entrevue, est de faire réfléchir à la façon dont les différents personnages vivent leur deuil afin de

déterminer si la vengeance est une solution¹⁰¹. Pour arriver à ceci, le lecteur devrait pouvoir accéder en détail au processus mental qu'effectue chacun d'eux lors de ce moment difficile. Cependant, le narrateur ne fait qu'effleurer ceci et concentre son attention sur les actions des protagonistes dans le but de faire progresser l'histoire plus rapidement et de créer un effet de suspense. Le surplus d'information à ce niveau vient priver le lecteur de sa participation au processus créatif puisqu'il peut difficilement sortir des limites imposées par le narrateur et ne peut construire sa propre représentation de l'intériorité des personnages¹⁰².

Par ailleurs, comme nous l'avons montré, plusieurs facteurs contribuent à rendre efficacement l'intériorité des personnages à l'écran. Nous estimons que la sobriété dont fait preuve l'adaptation cinématographique de Podz concourt grandement à cet effet. De fait, le réalisateur n'est pas tombé dans le piège du sensationnalisme comme l'a fait son confrère Éric Tessier lors de l'adaptation de deux autres romans de Senécal, *5150, rue de Ormes* et *Sur le seuil*. Dans cette dernière adaptation, par exemple, le cinéaste rend les tiraillements intérieurs du protagoniste par des images sanglantes et insolites. Il « a simplifié la complexité littéraire pour amplifier le spectacle cinématographique¹⁰³ ». Ainsi, ce qui sert à créer une sensation d'épouvante chez le spectateur appauvrit aussi la dimension psychologique présente dans la version écrite.

Dans le cas de l'œuvre à l'étude, c'est tout le contraire. Une attention particulière est prêtée aux sentiments des personnages. La lenteur de certains passages et l'emploi de gros plans des visages des acteurs servent à laisser transparaître leurs émotions. Ceci permet en quelque sorte au spectateur d'entrer dans l'intimité des personnages et partager leur deuil. Ce sont ces passages de nature plus descriptive – où peu ou aucune action n'est montrée – qui renseignent le plus sur la profondeur des protagonistes. En considérant ceci, un film devrait donc prioriser de tels procédés lorsqu'il tente de faire réfléchir le spectateur sur la dimension plus psychologique de l'histoire. Toutefois, nous sommes conscients que, dans le cas d'un *thriller*, il est tout de même important de tenir le spectateur en haleine. Nous estimons alors qu'il est primordial de trouver un juste milieu, c'est-à-dire d'alterner entre des scènes qui dévoilent l'intériorité des

¹⁰¹ Cf. *Mirandette, op. cit.*

¹⁰² Cf. *Lessing, op. cit.*

¹⁰³ André Loiselle, « Horreur et dépaysement. L'altérité géographique et médiatique comme source de terreur dans trois adaptations cinématographiques de romans d'épouvante québécois », dans Carla Fratta et Jean-François Plamondon (dir.), *Littérature et cinéma au Québec, 1995-2005*, Bologne, Pendragon, 2008, p. 90.

personnages et d'autres qui montrent des actions et qui contribuent à donner une certaine cadence au film.

Ainsi, comme le suggèrent les observations faites tout au long de l'analyse des *Sept jours du talion*, dans le cas d'un roman, nous faisons face à un double problème : il est essentiel de passer du temps à décrire les émotions des personnages pour que le lecteur puisse bien saisir les différents éléments de l'intériorité des personnages, mais il est aussi fondamental de laisser des zones d'ombre dans lesquelles ce dernier peut se faire sa propre image mentale de leur profondeur. Un film quant à lui doit privilégier des scènes plus descriptives dans lesquelles le spectateur peut voir et comprendre l'émotion véhiculée par l'acteur pour ensuite s'en imprégner. Nous concluons donc qu'une représentation adéquate de l'intériorité dépend avant tout de la façon dont le créateur fait usage des outils qui sont à sa disposition – le langage, dans le cas de l'écrivain, et l'image, dans le cas du cinéaste – pour en révéler la teneur.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Podz, *Les 7 jours du talion*, Film, 35 mm, coul., 105 min. Canada, Alliance Vivafilm et Seville Pictures, 2010.

Senécal, Patrick, *Les Sept jours du talion*, Lévis, Alire, 2002, 333 p.

Corpus théorique

Bal, Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n° 20, 1977, p. 107-121.

Baroni, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 437 p.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ? II : le cinéma et les autres arts*, Bourges, Éditions du Cerf, coll. « 7^{ème} art », 1959, p. 19-20.

Becerra Suárez, Carmen, « Monstrar la conciencia. Estrategias de la literatura y el cine », dans Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*. Montpellier, CERS, coll. « Études sociocritiques », 2009, p. 49-64.

De Sermet, Joëlle, « Dire au présent », dans Yves Vadé (dir.), *Ruptures, continuités*, Bordeaux, PUB, coll. « Modernités », n° 13, 2000, p. 169-183.

Debaisieux, Renée-Paule, « Dire le deuil / dire l'envers, dans la production décadente romanesque grecque (1894-1912) », dans Glaudes et Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 200.

Décultot, Élizabeth, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle critique », *Les Études philosophiques*, n° 65, 2003, p. 197-212.

Destrée, Yves, « Éducation morale et catharsis tragique », *Les Études philosophiques*, n° 67, 2003-2004, p. 518-540.

Farcy, Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 387-414.

Forsyth, Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, édition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 1994, 484 p.

Gaudreault, André et François Jost. *Le Récit cinématographique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2010 [1990], 160 p.

Gaudreault, André et Philippe Marion, « Un art de l'emprunt. Les sources intermédiaires de l'adaptation », dans Clara Fratta (dir.), *Littérature et cinéma au Québec, 1995-2005*, Bologne, Pendragon, 2008, 156 p.

Gaudreault, André et Thierry Groensteen, *La Transécriture*, Québec, Nota Bene, 1998, 277 p.

Genette, Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69.

Girard, Estelle, « Patrick Senécal (1995-2007) : de la normalité à la deviance, de la lucidité à la folie, de l'inaccessible sens à l'absurde monstruosité du non-sens », *@analyses* [en ligne], vol. 8, n^o 2, printemps-été 2013. URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/892> (consulté le 9 janvier 2015).

Groningen, B. A. Van, « La tragédie gresque et la douleur humaine », *Humanitas*, vol. 7/8, 1955-1956, p. 161-173.

Julien, Jean-Rémy, « Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film », *Revue de Musicologie*, t. 66, n^o 2, 1980, p. 179-202.

Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2011, 126 p.

Kaempfer, Jean et Raphaël Micheli, « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes, Section de Français*, Site de l'Université de Genève [en ligne]. URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html> (consulté le 5 décembre 2013).

Lapeyre-Desmaison, Chantal, « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*. Bordeaux, PUB, coll. « Modernités », n^o 21, 2005, p. 355-374.

Lavergne, Cécile et Anton Perdoncin, « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 20 novembre 2010, p. 16. URL : <http://traces.revues.org/4878> (consulté le 3 janvier 2014).

Larouche, Larouche, *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, coll. « Documents », 202 p.

Lavoie, André, « Ça va saigner ! », *Le Devoir* [en ligne], 30 janvier 2010. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/282094/ca-va-saigner> (consulté le 8 janvier 2015).

Loiselle, André, « Horreur et dépaysement. L'altérité géographique et médiatique comme source de terreur dans trois adaptations cinématographiques de romans d'épouvante québécois », dans Carla Fratta et Jean-François Plamondon (dir.), *Littérature et cinéma au Québec, 1995-2005*, Bologne, Pendragon, 2008, p. 90.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, traduit de l'allemand par A. Courtin, 4^e éd., Paris, Librairie Hachette et Cie., 1887, 235 p.

Lukosevicius, Irena, « Les parents face à la mort de leur enfant », *Santé mentale au Québec*, vol. 7, n^o 2, 1982, p. 53-59.

Michallet, Bernard, « Résilience : perspective historique, défis théoriques et enjeux cliniques », *Frontières*, vol. 22, n^o 1-2, 2009-2010, p. 10-18.

Mirandette, Marie-Claude, « Entretien avec Patrick Sénécal – L'histoire avant tout », *Le Devoir* [en ligne], 18 septembre 2004. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/63973/entretien-avec-patrick-senecal-l-histoire-avant-tout> (consulté le 9 janvier 2015).

Philippin, Yves, « Deuil normal, deuil pathologique et prévention en milieu clinique », *Revue internationale de soins palliatifs*, vol. 21, n^o 4, 2006, p. 163-166.

Rabaté, Dominique, « Introduction », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et Littérature*, Bordeaux, PUB, coll. « Modernités », n^o 21, 2005, p. 7-14.

Riemann, Jean-Philippe, « Trace, travail, traduction », dans Glaudes et Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 157-176.

Rohou, Jean, *La Tragédie classique : 1550-1793*, Paris, SEDES, coll. « Anthologies Sedes », 1996, 418 p.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970, 240 p.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écranique : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 227 p.

Roy, Anne-Marie, « L'Adaptation hollywoodienne du roman *Le Comte de Monte-Cristo* : transformations de l'écriture populaire », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 89 p.

Serceau, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, 212 p.

Site des librairies indépendantes du Québec [en ligne]. URL : <http://www.livresquebecois.com/> (consulté le 9 janvier 2015).

Tortajada, Maria, « Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S.M. Eisenstein », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 225-252.

Vannoti, Marco et Roberto Pereira, « Approche individuelle et relationnelle du deuil », *Revue médicale de la Suisse romande*, vol. 124, n° 1, 2004, p. 39-46.

ANNEXE 1

Liste des romans de Senécal

Romans

5150 rue des Ormes, Laval, Guy Saint-Jean éditeur, 1994.

Le Passager, Laval, Guy Saint-Jean éditeur, 1995.

Sur le seuil, Beauport, Alire, 1998.

Aliss, Beauport, Alire, 2000.

Les Sept Jours du talion, Lévis, Alire, 2002.

Oniria, Lévis, Alire, 2004.

Le Vide, Lévis, Alire, 2007.

Sept comme Setteur, Longueuil, La Bagnole (Gazoline), 2007.

Hell.com, Lévis, Alire, 2009.

Contre Dieu, Montréal, Les 400 coups, 2010.

Madame Wenham, Longueuil, La Bagnole (Gazoline), 2010.

Malphas 1. *Le Cas des casiers carnassiers*, Lévis, Alire, 2011.

2. *Torture, luxure et lecture*, Lévis, Alire, 2012.

3. *Ce qui se passe dans la cave reste dans la cave*, Lévis, Alire, 2013.

4. *Grande Liquidation*, Lévis, Alire, 2014.

Quinze minutes, Montréal, VLB éditeurs, coll. « L'Orphéon », 2013.

Faims, Lévis, Alire, 2015.

ANNEXE 2

Résumé de l'histoire

Résumé général

Les sept jours du Talion raconte l'histoire de Bruno Hamel, un chirurgien dans la trentaine avancée, qui habite à Drummondville avec sa fille Jasmine et sa conjointe Sylvie. Leur existence est heureuse jusqu'à ce que, un après-midi d'automne, Jasmine se fasse violer et assassiner. Dès lors, l'univers de la famille Hamel bascule. Bruno et Sylvie vivent leur deuil comme des parents normaux jusqu'au jour où ils reçoivent un appel du sergent-détective Mercure, le policier chargé de l'enquête. Ce dernier leur annonce que le meurtrier de leur petite fille a été arrêté et qu'il sera bientôt jugé. À ce moment, un terrible projet germe dans l'esprit déjà enténébré de Bruno : il va s'emparer du monstre et lui faire payer ce qu'il a fait à sa fille. C'est ainsi qu'il décide de se faire lui-même justice et prépare minutieusement sa vengeance. Le jour de la comparution du meurtrier, Anthony Lemaire, Bruno le kidnappe, puis transmet aux autorités policières un message : « celui qui a violé et tué sa petite fille va souffrir pendant 7 jours, après quoi il sera exécuté. Ensuite seulement, lui-même se rendra » (quatrième de couverture). Les jours suivants l'enlèvement de Lemaire, le récit alterne entre les tortures que fait subir le médecin à sa victime et l'enquête policière.

Un jour à la fois

Jour 1 : Lors du premier jour, Bruno réussit à enlever le monstre et l'enquête commence. Le protagoniste téléphone à Sylvie pour tenter de lui expliquer sa décision, mais cette dernière le supplie de rentrer. Plus tard, il confronte le monstre qui nie toute accusation. Le jour se termine alors que Bruno assène un coup de masse sur le genou du violeur et profite de la souffrance de celui-ci. De plus, dans le roman, Bruno entend les cris du chien pour la première fois.

Jour 2 : Le monstre a deviné l'identité de son bourreau et clame toujours qu'il est innocent. Dans le roman, Bruno fracasse le deuxième genou du monstre alors que dans le film, il ne fait que l'effrayer avec un fusil. Lors de cette journée, dans le film, Bruno aperçoit la carcasse de cerf

pour la première fois. Pendant ce temps, Mercure visionne des vidéos de Bruno pour se faire une idée de l'homme qu'il recherche.

Jour 3 : Le monstre avoue enfin ce qu'il a fait. En réponse à ceci, Bruno le flagelle (avec un fouet dans le roman, et avec une chaîne dans le film). Dans le récit écrit, les grognements de chien se font entendre avec plus d'insistance et, dans le récit cinématographique, on peut apercevoir la carcasse de cerf qui est dans un état de décomposition plus avancé que lors de son apparition précédente. Dans la soirée du troisième jour, dans le roman, Bruno fait subir au monstre une colostomie.

Jour 4 : Dans le roman, lors du quatrième jour, la police reçoit un colis contenant le côlon du monstre. Par la suite, Mercure rend visite au meurtrier de sa femme en prison et ils ont une conversation au sujet d'Hamel. Après que Bruno ait vu une entrevue de Sylvie à la télévision, dans le roman comme dans le film, il l'appelle et s'ensuit une conversation animée entre les deux personnages. Dans le récit écrit, Bruno entend les grognements de chien dans le téléphone et Mercure apprend que ce dernier est en train de perdre la raison; dans le récit cinématographique, au début de la journée, il tente de se débarrasser de la carcasse de cerf. Ce soir-là, dans le roman, Bruno castré le monstre alors que dans le film, il effectue la colostomie.

Jour 5 : Dans le roman, suite à une conversation téléphonique avec Mercure, Bruno se rappelle d'un événement de son passé. Il se souvient de son voisin Denis Bédard qui avait brutalement tué un chien à coups de bâton de baseball. Cette expérience l'avait marqué et c'est pourquoi il entend maintenant des cris de chien. Dans un média comme dans l'autre, le monstre avoue qu'il a violé et tué d'autres petites filles. Après avoir pris en note les noms de ses victimes, Bruno les transmet aux médias. Dans le film, la carcasse du cerf revient hanter Bruno. En soirée, Bruno arrache un œil au monstre dans le roman, mais ne fait que le menacer dans le film. L'enquête policière semble avancer. La police retrace l'appel que Bruno fait à Mercure, mais à cause d'un leurre il n'est pas retrouvé.

Jour 6 : Les familles des autres victimes du monstre s'expriment à la télévision. Les deux premières d'entre elles se disent satisfaites de ce que fait Bruno, mais Diane Masson, la mère de la troisième victime, n'est pas d'accord. Elle dit que les actions de Bruno ne servent à rien. Alors, Bruno décide d'aller la kidnapper pour qu'elle l'aide à torturer le monstre. Il l'oblige à confronter ce dernier et l'encourage à le frapper (avec un fouet dans le roman et avec une masse dans le film), mais en vain. Finalement, Bruno finit par assommer Masson et la laisse sur le bord du

chemin. Après ceci, dans le film, Bruno retourne au chalet et saccage la salle dans laquelle se trouve le monstre tandis que dans le roman, il le mute au hasard avec son scalpel.

Jour 7 : Avec l'aide de Masson, la police arrive à retrouver Bruno. Avant d'exécuter le monstre, ce dernier a une hallucination à la faveur de laquelle il voit sa petite fille. Après ce moment, quelque chose change en lui et il libère son prisonnier (en tirant un coup de feu sur ses chaînes dans le roman, et en le détachant doucement dans le film). Lorsque la police arrive enfin, il se rend sans résister. Il confie aux journalistes sur place qu'il ne regrette pas ce qu'il a fait, mais que ce n'est pas la bonne solution.