

Les Cahiers Anne Hébert

Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrées à l'écran

Marie Pascal

Number 15, 2018

Anne Hébert, le centenaire : réception, traduction, enseignement de l'œuvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110972ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1110972ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (print)

2292-8235 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pascal, M. (2018). Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrées à l'écran. *Les Cahiers Anne Hébert*, (15), 151–170. <https://doi.org/10.7202/1110972ar>

Article abstract

Si trois textes d'Anne Hébert ont été adaptés à l'écran, il s'agit d'expliquer les raisons de l'intérêt de Claude Jutra, d'Yves Simoneau et de Simon Lavoie pour ces derniers en particulier. L'analyse thématique et stylistique des nombreux bruits et voix dans les hypotextes démontrera qu'ils les transmutent en poèmes, au potentiel hautement adaptatif. À partir de cette première analyse, nous verrons comment les hyperfilms transcréent ces phénomènes, parfois littéralement, parfois en se détachant dramatiquement de l'original. L'analyse de la bande-son sera particulièrement édifiante, car, alors que nous observons une quasi-absence de musiques d'écran, se multiplient à l'infini des enregistrements en tous genres (acouphènes, cris d'oiseaux, cataractes) qui forcent le spectateur à réinterpréter ces textes phares, à parcourir des sentiers jusque-là inexplorés.

© Marie Pascal, 2018



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrétés à l'écran

MARIE PASCAL

UNIVERSITÉ DE TORONTO

Résumé : Si trois textes d'Anne Hébert ont été adaptés à l'écran, il s'agit d'expliquer les raisons de l'intérêt de Claude Jutra, d'Yves Simoneau et de Simon Lavoie pour ces derniers en particulier. L'analyse thématique et stylistique des nombreux bruits et voix dans les hypotextes démontrera qu'ils les transmuent en poèmes, au potentiel hautement adaptatif. À partir de cette première analyse, nous verrons comment les hyperfilms transcrètent ces phénomènes, parfois littéralement, parfois en se détachant dramatiquement de l'original. L'analyse de la bande-son sera particulièrement édifiante, car, alors que nous observons une quasi-absence de musiques d'écran, se multiplient à l'infini des enregistrements en tous genres (acouphènes, cris d'oiseaux, cataractes) qui forcent le spectateur à réinterpréter ces textes phares, à parcourir des sentiers jusque-là inexplorés.

Mots-clés : Musicalité, Voix off, Polyphonie, Transcréation, Écho.

Si les œuvres d'Anne Hébert ont reçu un accueil chaleureux du public et de la critique, pouvons-nous appréhender comme une autre forme de reconnaissance le désir de trois réalisateurs – Simon Lavoie, Claude Jutra et Yves Simoneau – d'adapter pour le grand écran trois de ses récits ? Leur choix, qui s'est arrêté sur « Le torrent » (1950 ; 2012), *Kamouraska* (1970 ; 1973) et *Les fous de Bassan* (1982 ; 1987), découle à notre avis d'une caractéristique essentielle des textes : l'importance, souvent paradoxale et toujours complexe, accordée à la voix et à la musicalité. Peu de critiques se sont en effet penchés sur ce paradoxe du « Torrent » où, bien qu'il soit sourd, François entend par moments le grondement des cataractes¹. Cet environnement auditif symboliquement fort trouve son écho dans le cliquetis des grelots qui hante Elisabeth dans *Kamouraska* et dans le vent mêlé aux cris des oiseaux de mer qui mènent Stevens Brown au meurtre dans *Les fous de Bassan*².

La prégnance du son – d'humain à animal, en passant par une multitude de bruits naturels voire surnaturels – peut être analysée thématiquement, mais notre réflexion s'attachera dans un premier plan à la plume de l'auteure : de nombreux effets de styles musicaux et rythmiques transmutent en effet les textes d'Anne Hébert en de véritables poèmes, conciliant les différents mouvements de cette « vaste cantate à voix multiples » (Merler, 2000 : 51). Les voix des personnages n'y sont plus évocatrices par ce qu'elles disent mais par leur qualité : dans *FB*, le révérend s'exprime avec une « voix de basse caverneuse » (*OCIII*, 2014 : 345) qui, après avoir mué en voix « rauque et tendre à la fois » (*OCIII* : 429), alors qu'il supplie Nora de ne haïr personne, devient « toute cassée et râpeuse » (*OCIII* : 431) le jour de l'enterrement de sa femme³. C'est par son caractère maléfique que celle d'Aurélié Caron parvient en songe à Elisabeth, cette « voix suraiguë » (*OCII* : 394), « en vrille, un ton au-dessus de la voix humaine » (*OCII* : 277), et s'oppose à celle du docteur Nelson évoquant pour Elisabeth le désir d'« être retournée par le son de cette voix, [d']être remuée, fouillée, ouverte, par le son de cette voix » (*OCII* : 370). Cette voix « extraordinaire »

1. On sait toutefois que les sourds entendent les vibrations très basses, d'où la possibilité pour François d'entendre les cataractes.

2. Nous noterons dorénavant les trois hypotextes T, K et FB.

3. Une multitude d'autres occurrences peuvent être relevées dans le roman où les fidèles apparaissent « muets par force » (*OCIII* : 346) ou psalmodient avec des « voix nasillardes » (*OCIII* : 355). Perceval, quand il cherche ses deux cousines, pousse sa voix « à sa limite extrême de voix vivante » (*OCIII* : 445) et ne reconnaît plus celle de Stevens, « de plus en plus lointaine » (*OCIII* : 474) au cours des interrogatoires. La qualité de la voix est tout aussi importante dans *K* où celle de M. Rolland « d'homme [qui] s'enroue » (*OCII*, 2013 : 196) est immédiatement opposée à cette « voix calme », aux « paroles [...] nettes, irréfutables, [qui] sonnent dans la nuit » (*OCII* : 198) de la femme à son chevet. Celles des tantes d'Elisabeth témoignent de leurs différences de caractères pendant le procès : la voix « sèche et mesurée » (*OCII* : 224) de tante Luce-Gertrude se mesure au « ton chantant » (*OCII* : 224) de tante Adélaïde. Quant à celle d'Antoine, elle est « lointaine, quasi enfantine » (*OCII* : 283) à l'oreille d'Elisabeth qui fomenté alors le complot contre lui.

(*OCII* : 370) devient néanmoins « sifflante » et « rude » après l'assassinat d'Antoine, car la mue vocale symbolise une mutation éthique et morale du personnage⁴. Si François tremble quant à lui dans le silence maternel, c'est pourtant avec « la voix d'un autre », « la voix d'un homme » (*OCV*, 2015 : 665), qu'il annonce à sa mère qu'il ne retournera pas au Séminaire. Claudine dicte en effet de son silence la conduite à tenir : « [M]a mère ne m'adressait jamais la parole que pour me réprimander [...]. Sa bouche se fermait durement, hermétiquement, comme tenue par un verrou tiré de l'intérieur⁵. » (*OCV* : 655-656)

Le son de la voix et sa tessiture, indices disséminés par l'auteure sur les considérations morales et psychologiques des personnages, n'apparaissent que comme de menus exemples des procédés dévolus à la musicalité, mis en place pour faire entrer en relation deux *médias*, la musique et la littérature. Il en découle que l'ensemble de ces thématiques sont au centre, dans les trois transcréations⁶, d'une attention particulière à la bande son, à commencer par la complexité des *voix off*. Alors que les « musiques de fosse », ajoutées lors du montage (Chion, 1985 : 154), sont parallèlement quasi absentes, se multiplient à l'infini des enregistrements en tous genres (acouphènes, clapotis, sifflement du vent, cris d'oiseaux) qui, plutôt que de se substituer les uns aux autres, s'entrechoquent dans une surenchère mélodique et rythmique signifiante. Nous nous proposons donc d'analyser les constantes liées à la voix et au rythme dans les hypotextes⁷, pour ensuite nous concentrer sur les procédés de transcréation des hyperfilms.

4. On retrouve ce procédé dans *FB* où la voix du pasteur change perceptiblement après avoir violé Nora : « La voix de Nicolas Jones a perdu son velours, cassée et essoufflée, elle cogne contre les murs de bois. » (*OCIII* : 373), et empire encore avec le suicide de sa femme : « La voix du pasteur s'éraille comme celle d'un vieil ivrogne. » (*OCIII* : 458)

5. Notons qu'à partir du moment où François devient sourd, il remarque amèrement que « [l]a parole n'existe plus. Elle est devenue grimace muette » (*OCV* : 671).

6. Nous utilisons ce terme à l'instar des théories de la traduction pour parler de ce qui est plus communément appelé, dans la critique, l'« adaptation cinématographique ». Formé à partir du préfixe latin « trans- » comme dans les termes « transformation » ou « transécriture » (Gaudreault, 1988), la transcréation exprime l'idée de traversée d'un état à un autre et met l'accent sur le fait que le passage (la création) dépasse l'un et l'autre des deux *médias*.

7. Terme que nous empruntons à Gérard Genette pour qui le concept de transtextualité englobe « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982 : 13, l'auteur souligne). Nous parlerons quant à nous d'hyperfilm et non d'hypertexte pour la deuxième catégorie.

Musique et musicalité sous la plume

À l'instar de Grazia Merler, nous dirions que, chez Anne Hébert, « les moments de tension se situent à un point précaire entre le mélodrame et la poésie », et que la langue « châtiée, sobre et aussi fortement lyrique et rude » permet au « retentissement » diégétique de se faire (Merler, 2000 : 52). Les procédés d'écriture propres à l'auteure peuvent en effet être réunis autour de cette thématique de la musicalité ; ces différents types pourraient être répertoriés autour des termes musicaux que sont le staccato, la polyphonie, le canon et le bruit brut.

Quand il analyse la poésie hébertienne, Gérard Bessette parle de *dislocation*, qui doit être entendue « dans son acception la plus stricte, la plus anatomique : séparation des parties du corps, démembrement ; et, par voie de conséquence, tendance à considérer le corps comme un mécanisme mal monté, mal joint, enclin à la désagrégation » (Bessette, 1968 : 13). Pour Merler, la discontinuité hébertienne tient plutôt « à des procédés de surface », « un leurre pour mettre en relief la complexité et l'universalisme de l'énonciation, de même que ses possibilités de retentissement plutôt que de résonance » (Merler, 2000 : 61). Les prises de parole les plus disloquées sont en effet celles qui donnent à voir la vérité le plus clairement : le roi du resserrement, de la syntaxe saccadée, source d'un rythme archaïque et ancestral, celui des battements du cœur ou de la musique des premiers temps, est Perceval : « Retrouver la chaleur du lit. Dormir. Il faut dormir. C'est l'heure de dormir. [...] Me retourne contre le mur. Dormir. Rêver à mon frère Stevens qui est bon pour moi. Lui dire en rêve que je l'aime. » (OCIII : 441) Les répétitions lexicales, les infinitifs niant toute conjugaison, la prosodie circulaire en perpétuel mouvement, sont autant de raisons de lire oralement ces quelques lignes qui, en soulignant la « bonté » de Stevens, semblent donner une densité à ce personnage⁸. Par les onomatopées « Cric un tour de clé », « Par le nez, par la bouche. Fretch, fretch, fretch, gr, gr, gr » (OCIII : 439), Perceval reproduit le son évoqué qui, imprégnant son discours, lui donne d'être entendu par le lecteur. Cette dislocation du discours de l'idiot imprègne et colore la vie pour nous donner accès à une pensée clairvoyante.

8. Nous retrouvons la même prosodie dans T où François résume les faits et gestes d'Amica suivant un rythme interne, sans se formaliser de l'agrammaticalité de ses énoncés : « Nœud de plis sur la poitrine en une seule main. Scintillement de soie trop tendue sur les épaules. Équilibre rompu, recréé ailleurs. Glissement de soie, épaule nue, dévoilement des bras. Doigts si bruns sur la jupe rouge. » (OCV : 679)

Cette importance du rythme répétitif, en *staccato*, est par ailleurs perceptible et analysable dans *K*. La longue accumulation de tâches d'Elisabeth y est prise comme preuve de son innocence, elle qui se construit un rôle de victime pour apaiser sa conscience :

Gavés, lavés, repassés, amidonnés, froufroutés, vernis et bien élevés. Chapelets, dominos, cordes à sauter, scarlatine, première communion, coqueluche, otites, rosbif, puddings, blé d'Inde, blancs-mangers, manteau de lapin, mitaines fourrées. Crosse et toboggan. Ursulines et petit séminaire. Nous n'irons plus au bois. Sonatines de Clementi. La belle enfance qui pousse et s'étire sur la pointe des pieds. Huit petits dragons, mâles et femelles, prêts à témoigner pour elle, Elisabeth d'Aulnières. Sept sacrements plus un. Sept péchés capitaux, plus un. Sept petites terreurs, plus une. Soudain réveillées. Poussant leur cri de guerre. (*OCII* : 202)

Répondant à l'ensemble de ces tâches ingrates, la reconnaissance des enfants est véhiculée par ce « cri de guerre » qui parcourt la tirade de la narratrice enflée de participes passés : il répondra de l'innocence maternelle⁹.

La pratique du *staccato* a donc un intérêt qui dépasse le simple aspect poétique de la prose hébertienne. Assimilés parfois à des exemples de polyphonie tels qu'ils ont été relevés par Neil B. Bishop (1984) pour *FB*, ces procédés ne singularisent pas toujours la voix humaine par rapport aux autres sons ambiants, comme cela apparaît dans l'une des premières phrases du carnet du révérend : « Au loin une rumeur de fête, du côté du nouveau village. [...] Leur fanfare se mêle au vent. M'atteint par rafales. Me perce le tympan. M'emplit les yeux de lueurs fauves stridentes. Ils ont racheté nos terres à mesure qu'elles tombaient en déshérence. » (*OCIII* : 341) La violence cacophonique de ces sons surimposés (fête, fanfare et vent) marque cette citation qui sera suivie d'une multitude de descriptions où le narrateur témoigne de son malaise. Dans l'incipit de *K*, le bruit de la pluie sur la toiture de la maison des Rolland laisse place au son des clochettes attachées au traîneau de Nelson, finalement remplacées par la voix des témoins au procès d'Elisabeth Tassy¹⁰. Par association d'idée face à cette cacophonie polylogique qui les entoure, les protagonistes sont laissés en proie au vertige du retour de leur passé, lequel participe d'un même environnement phonique (ou d'un environnement assez similaire) que celui qui sert de déclencheur. Il en va ainsi des bruits de la fête mêlés au vent qui rappellent au

9. Elisabeth glisse au passage une information sur la différence ontologique entre ses sept enfants et le « plus un » (celui de Nelson), qui revient comme un refrain singularisé par le rythme descendant de chacune de ces fins de phrase.

10. Comme c'est le cas d'Aurélié Caron : « – Allez ! Allez, Madame ! Il n'y a que ça à faire. Recommencer votre vie de la rue Augusta. À partir de votre retour de Kamouraska. Comme s'il n'y avait jamais eu de première fois. Les juges sont intraitables sur ce point. Elle répète in-trai-ta-bles, en séparant chaque syllabe, avec ostentation. » (*OCII* : 269)

révérend le soir où il a violé sa jeune nièce; devant des éléments qui se déchaînent, Elisabeth se remémore le départ de Nelson pour Kamouraska (clochettes) et ses terribles conséquences (procès et séparation).

L'art du canon, relié à la fois à la polyphonie (répétition d'un même énoncé à travers plusieurs voix) et au *staccato*, se laisse analyser à travers les répétitions phoniques ou lexicales : les allitérations, répétition du même son consonantique ayant pour but de représenter le son évoqué, ont elles aussi une fonction révélatrice du passé : « Ce n'est **q**ue la **p**luie. Les **p**remières **g**outtes de **p**luie, lentes, **é**paisses, **e**spacées, **t**oquent sur le **t**oit de bardeaux, **p**areilles à des **p**as nus. » (*OCIII* : 371, nous mettons en valeur) Les occlusives (plosives), bruits secs, semblent simuler la pluie dans ce paragraphe qui se termine par l'évocation du sang versé des cousines, un mince tapotement, assez répété pour qu'on l'entende et qui renvoie à l'« ange de l'apocalypse » dont parle ensuite le révérend. Ce paragraphe se trouve en effet placé entre deux références au Jugement dernier avec un mouvement d'amplitude de la violence des représailles, lesquelles ne font qu'être suggérées par la pluie. Nous retrouvons le même système dans *T* où François dit : « **D**e **t**outes les sonorités **t**errestres, ma **p**auvre **t**ête **d**e sourd ne gardait que le **t**umulte **i**ntermittent de la **c**ataracte **b**attant à mes **t**empes. » (*OCV* : 667, nous mettons en valeur). Ce sont ici les dentales et les plosives qui ressortent dans cette longue succession de sons, simulant le bruit des cataractes.

Le journal du révérend se distingue aussi par les répétitions lexicales enchaînées, comme c'est le cas de « étéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéété » (*OCIII* : 344), de « 19361936193619361936193619361936 » (*OCIII* : 344) et de « NoraOliviaNoraOlivia » (*OCIII* : 360), qui prétendent reproduire l'écriture des jumelles pour un lecteur imaginé par le révérend. La répétition d'un même syntagme, intéressante pour l'oreille et l'intellect, fait aussi penser à la pratique du canon, qui semble introduite par la réitération du mot « pasteur » dans la description des tâches d'Irène, cause de la tragédie d'un couple stérile marié sans amour¹¹, ou du terme « homme », dans le passage où Stevens, métamorphosé et intouchable, s'apprête à aller voir

11. Nous lisons en effet : « Irène ne se promène jamais sur la grève. Trop occupée à l'intérieur du presbytère. À soigner la maison du *pasteur*. Les habits noirs du *pasteur*. Le linge blanc du *pasteur*. Les pipes du *pasteur*. Doit se contenter du rapport incohérent de Perceval. De ses cris. De ses larmes. » (*OCIII* : 366, nous soulignons)

ses parents¹². Ce procédé consistant à faire sonner un élément important dans une phrase se retrouve en filigrane dans la longue rêverie d'Elisabeth, sur les traces de son amant. D'abord analysé phonétiquement à travers ses « sonorités rocailleuses et vertes » (*OCII* : 365), le nom propre résonne ensuite tout au long d'une phrase : « Un voyageur assis dans un traîneau noir, enveloppé de fourrures sanglantes, file le long du fleuve. Bien loin de **Kamouraska**. Tournant le dos à **Kamouraska**. Ayant fini de **Kamouraska**. Après avoir tiré de **Kamouraska** tout ce qu'il y avait à en tirer de nécessaire et d'urgent. » (*OCII* : 379, nous soulignons) La dureté des consonnes représente l'acte violent de Nelson, soit comme une prévision ou une prolepse qui poursuit Elisabeth, soit comme preuve d'un certain déterminisme : nul autre lieu ne pouvait être témoin des deux coups de pistolet¹³.

Les répétitions à travers différents énoncés selon le système propre aux écholalias donnent, quant à elles, comme le souligne Janet M. Paterson (1985 : 163), une impression de « déjà-vu, de déjà-lu », termes auxquels nous ajouterions celui de « déjà-entendu ». T propose les prémices de cette pratique où la terrible parole de la grande Claudine, « Tu es mon fils, tu me continues », est répétée à trois reprises (*OCV* : 660, 662 et 681). « Construit en partie sur le mode de la répétition » (Paterson, 1985 : 163), *FB* met quant à lui en exergue la ressemblance entre Nora et son oncle, d'abord relevée par ce dernier (« Les deux plus roux de Griffin Creek, lustrés comme des renards, affirme Perceval » [*OCIII* : 355]), par Irène (« Tout le monde sait bien que les deux plus roux de Griffin Creek se ressemblent, comme père et fille ; bien qu'ils ne soient que l'oncle et la nièce » [*OCIII* : 366]), puis lors de leur affrontement : « Les deux plus roux de Griffin Creek (comme des renards, dira Perceval) se regardent sur le bord de la route. » (*OCIII* : 365)

Mais c'est enfin par les intrusions violentes du son pur, inarticulé, que se complète ce vaste réseau auditif. Si la voix est omniprésente, c'est aussi le cri, son contrechamp monstrueux, qui transparaît et résonne à travers les lignes. Comme l'écrit Paterson (1985 : 168), dans *FB*, la notion de cri acquiert, dans le récit de Perceval et dans

12. Stevens met en effet en avant l'hégémonie masculine qui le représente dans ce long paragraphe : « [A]vec un costume *d'homme* et un chapeau *d'homme*, je ne suis pas pour me découvrir devant mes parents pareil à un enfant tout nu qui penche la tête et attend sa punition. Je les domine à présent de toute ma taille *d'homme*, de tous mes habits *d'homme*, de tout mon chapeau *d'homme*, de toutes mes bottes *d'homme*, et il faut qu'ils le sachent. La visite que je leur fais, ce soir, est une visite *officielle*, en costume *officiel*, mon costume *d'homme officiel* » (*OCIII* : 402, nous soulignons).

13. Plusieurs noms de villages défilent à mesure de l'avancée de Nelson. C'est par exemple le cas de Saint-Vallier, de Sainte-Anne-de-la-Pocatière qui « sonne, pareil à un coup de cloche. Un seul coup, long et sonore, ricochant dans le froid de l'hiver » (*OCII* : 361) ou de Rivière-Ouelle, le dernier village avant Kamouraska : « Étirer le plus possible les premières syllabes fermées de ri-vi-, les laisser s'ouvrir en è-re. Essayer en vain de retenir Ouelle, ce nom liquide qui s'enroule et fuit, se perd dans la mousse, pareil à une source. » (*OCII* : 365)

celui de Stevens, une importance capitale. Le cri, c'est ce qui permet l'expression de l'inexprimable, de l'irrépétable. C'est-à-dire que là où la vérité ne se laisse pas dire, le cri, qui se trouve en excès du langage, exprime le désir et surtout son impasse¹⁴.

Celui de Perceval est décrit à de nombreuses reprises et résonne encore aux oreilles du révérend plusieurs décennies plus tard :

La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou. Il a fallu l'enfermer à Baie Saint-Paul. D'où vient que sa voix perçante persiste encore dans ma tête, en dépit du temps qui passe ? Le voici qui affirme, à travers ses larmes, que son oncle Nicolas était là, sur la grève, près de la cabane à bateaux, le soir du 31 août, et que la lune blanche faisait des taches blanches, comme de la chaux répandue par terre dans la nuit. (*OCIII* : 370)

Doué d'une existence autonome de l'être dont il provient¹⁵, le cri existe de manière pluriponctuelle comme accusation directe des coupables de la mort des petites Atkins, car il est pour Jones celui de quelqu'un « qui sait à quoi s'en tenir et se trouve déjà face à face avec l'intolérable » (*OCIII* : 372), même s'il s'agit, paradoxalement, d'un « fou » que l'on a dû interner.

Si les cris des humains, à l'instar de celui de Perceval, peuvent se rendre mémorables, la nature l'emporte sur eux, comme en témoignent les quelques « cris [et] rires aigus [de Nora et d'Olivia] se mêl[a]nt au vent, à la clameur déchirante » des fous de Bassan (*OCIII* : 362), et la clameur de la mer, déchaînée contre le révérend¹⁶. Ces éléments fonctionnent tous deux à l'image de la pluie et du vent dans *K*, qui mettent en danger la santé mentale d'Elisabeth : « Il y a trop de vent ici. Non, je ne m'habituerai pas à ce vent. La nuit, le vent siffle tout autour de la maison, il secoue les volets. Le vent me fait mourir. On dit que la voix des morts se mêle au vent, les soirs de tempête. » (*OCII* : 251) La répétition du mot « vent » met en relief l'élément, tout comme le fracas du torrent résonne, dans le délire de François qui se plaint : « Le torrent subitement gronda avec tant de force sous mon crâne que l'épouvante me saisit » (*OCV* : 669), « Le torrent me subjuga, me secoua de la tête aux pieds,

14. Paterson va plus loin encore en soulignant l'« importance de la dernière lettre de Stevens, où tous les cris des fous convergent : cris des oiseaux, cri du désir, cris fous des personnages. En réalité, une véritable explosion sémantique s'empare du texte. Soumis au rythme de la folie, le texte ne cesse d'évoquer, par la voie d'un discours délirant, les oiseaux » (Paterson, 1985 : 169).

15. Comme l'énonce Perceval lui-même : « Une espèce de son incontrôlable. Commence dans mon ventre. Monte dans ma poitrine. Serre ma gorge. Gicle dans ma bouche. Éclate à l'air libre. Ne peux m'en empêcher. Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os. Une toute petite charrue invisible fraie son sillon. Au plus dur de moi. Au plus profond de moi. Pour le passage du cri. Brisé en mille éclats. Moi en mille éclats violents, brisés. Par le passage du cri. » (*OCIII* : 440)

16. Le révérend voudrait « amadouer [la mer] tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même. Éprouver [s]a voix sur la mer », mais il reconnaît que « [s]eul le cri des oiseaux aquatiques touche l'eau d'aussi près » (*OCIII* : 351).

me brisa dans un remous qui faillit me désarticuler » (OCV : 669) ou « Je suis couché sur le roc, tout au bord du torrent. Je vois sa mousse qui fuse en gerbes jaunes. Se peut-il que je revienne du torrent ? Ah ! Quel combat atroce m'a meurtri ! » (OCV : 670)

Si l'œuvre hébertienne peut être considérée comme une « cantate », le terme de « symphonie » nous semble plus heureux puisqu'en plus des multiples voix, s'ajoutent des sons et des rythmes, figurant autant d'instruments. Comme l'auditif tient une large place dans les textes, aurait-il été banalisé dans les transcriptions, *médium* qui se revendique de l'audio-visuel ? Que ce soit par l'intérêt porté à la superposition, par le dénuement total, ou par la place accordée aux sons et rythmes, la musicalité est pourtant loin d'avoir été éludée par les réalisateurs.

Bandes-son et procédés inusités

Composante à part entière des films, le son est relativement peu étudié dans le domaine cinématographique, notamment en ce qui a trait à la transcréation. Par son immatérialité, il apparaît comme un phénomène extradiégétique intrusif et, faisant fi des conventions, il se déploie autour d'une gamme d'autant plus variée et riche qu'il s'oppose à la vision humaine, « *partielle et directionnelle* comme celle du cinéma, alors que l'audition, elle, est *omnidirectionnelle* » (Chion, 1982 : 25, l'auteur souligne).

Dans un premier niveau d'analyse, nous remarquons que les réalisateurs ont transcréé tout d'abord l'idée de cantate et de polyphonie des hypotextes par une utilisation toute particulière de la *voix off*. La *voix off* est acousmatique, une « voix sans corps qui, dans les films, raconte, commente et suscite l'évocation du passé » (Chion, 1982 : 47), ce qui n'est pas sans rappeler la définition de la « dislocation » de Bessette. Procédé de prédilection de chacun des hyperfilms, la *voix off* est dans *FB* celle de Stevens, vieillard, qui remplace le narrateur premier (le révérend) de l'hypotexte ainsi que toutes les autres voix qui se succèdent dans le roman. Si la plupart du temps la voix est « détachée du corps » (Chion, 1982 : 47) présentée dans le plan, comme c'est le cas quand elle accompagne l'analepse où Stevens amène son frère en pleine mer, elle n'est cependant pas toujours acousmatique. Lors des séquences où le vieil homme est présent dans le champ, il peut en effet arriver que sa bouche soit close, mais qu'on entende sa voix ânonnant des souvenirs. Dans la séquence où Stevens amène son frère à la pêche (57'16''), la *voix off* ne jouit par ailleurs d'aucun statut privilégié par rapport aux autres composantes de la bande-son, contrairement à ce

qu'affirme Chion¹⁷. Loin d'être atténués pour céder leur place aux paroles de Stevens, le vent, le bruit des vagues et la musique de fosse ne faiblissent aucunement et nous empêchent de toujours bien entendre les mots de Stevens (« Amener Perceval à la pêche. S'envoler avec lui sur la mer. Dans le vent » [58'35'']). En plus de rappeler le combat de l'hypotexte entre le révérend et la mer, leur hégémonie tyrannique crée un écho avec les premières paroles du film où Stevens désire se disculper : « Dans toute cette histoire, il faudrait, il faut, ne pas oublier la présence du vent, de sa voix » (5'07'')¹⁸. Ainsi, si la *voix off* de Stevens qui témoigne à la place de la multitude des narrateurs, est extrêmement présente, nous entendons aussi par moments celle de « tout le monde » ainsi que la voix permanente du vent. Ces deux dernières sont mises sur le devant de la scène dans la bande-son qui, offrant un parallèle avec l'hypotexte, accuse de ce fait l'ensemble du groupe de narrateurs. En effet, si on en vient à la conclusion qu'il n'y avait pas de vent le soir du 31 août¹⁹, le groupe entier, témoin auditif de l'affrontement, prend donc sa part de responsabilité : alors que tous entendaient, personne n'est intervenu pour empêcher le meurtre des cousines.

Dans *K*, le brouillage entre les différentes Elisabeth-narratrices (Mlle d'Aulnières, Mme Tassy mariée, Mme Tassy amante et Mme Rolland) a pu être critiqué par d'autres²⁰, mais il a pourtant été conservé et transcrit par Jutra. Ainsi, tout comme dans le roman, la *voix off* d'Elisabeth Tassy intervient à plusieurs reprises dans les trente premières minutes du film. La qualité de ces voix (toutes prononcées par la même actrice, Geneviève Bujold) est parfois travaillée selon qu'elle est criminelle, repentante ou amoureuse, dans un désir de correspondre aux adjectifs des hypotextes. Ce qui est novateur néanmoins, c'est que Mme Tassy y coupe la parole à une autre

17. Ce dernier rappelle en effet que notre monde est fortement marqué par le « vococentrisme » et que la voix est de ce fait un « être sonore privilégié » (Chion, 1982 : 16).

18. Notons que cette phrase était originellement celle du révérend, et non de Stevens. Jones dit en effet dans l'hypotexte : « Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent, de sa voix lancinante à nos oreilles, de son haleine salée sur nos lèvres. Pas un geste d'homme ou de femme, dans ce pays, qui ne soit accompagné du vent. » (*OCIII* : 352) Tout de même, Stevens reprend cette phrase à la fin du roman, ce qui participe au réseau d'échos : « Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin. » (*OCIII* : 512)

19. Comme Stevens le stipule finalement dans la dernière lettre destinée à Hotchkiss dans l'hypotexte : « Dans le silence qui suit je comprends tout de suite que le calme de la nuit, que la beauté de la nuit n'ont pas cessé d'exister pendant tout ce temps. » (*OCIII* : 514)

20. Comme c'est le cas par exemple de Robert Kanters qui considère que « ce qui n'emporte pas tout à fait la conviction c'est la voix d'Elisabeth que nous devrions entendre presque tout le temps. Cela ne colle pas toujours, la voix d'Elisabeth vieillie n'est guère celle d'une femme qui a eu 11 enfants. [...] La voix d'Elisabeth jeune fille n'est guère celle d'une petite Canadienne pieusement élevée vers 1839, il y manque des harmoniques, et il y en a d'autres trop modernes. Cela tient peut-être à la présence dans le roman de morceaux de réalité mal enchâssés. Et cela tient aussi à un certain décalage dans la tentative de superposition des deux Elisabeth, à l'emploi moderne d'une double voix à la manière des ventriloques, le monologue intérieur transposé d'Elisabeth étant plus ou moins altéré par la voix de Mme Hébert elle-même » (Kanters, 1970 : 20).

Elisabeth qui était déjà en train de s'exprimer en *voix off*. La voix criminelle jaillit d'outre-tombe, en écho, apathique (« Arrêtée, questionnée... passer d'une prison à une autre, purger ma peine à jamais » [8'52]), et coupe brutalement la parole à celle de la femme mariée à un mourant (« Ne rien donner de soi, ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets l'un à l'autre. Amen » [5'56'']) dans un véritable combat entre deux protagonistes prises au piège du même corps. Il peut arriver aussi, et ce procédé est plus dérangeant, que les paroles de protagonistes différentes soient prononcées par la même voix : alors que la *voix off* de Mme Tassy en fuite demande à son cocher de presser le pas pour atteindre la frontière, celle de Mme Rolland qui cherche le sucre pour les gouttes de son mari mourant lui succède dans une des premières séquences du film : « Vite, il faut faire vite cocher... Y'a pas de sucre ? Mais où est le sucre ? Florida, qu'est-ce que vous avez fait du sucre ? » (6'43'')

Dans T, la *voix off* épouse à merveille l'état de surdité dans lequel est plongé François. Si elle est la plupart du temps redondante par rapport à ce qui est filmé, il peut arriver que le spectateur ne sache pas si elle est ou non acousmatique, comme dans la séquence finale, chargée d'acouphènes, où on l'entend dire « j'ai soif » (2h09'47''). Le spectateur sera déstabilisé par le ton de la voix, car la phrase pourrait très bien être prononcée par François dans le champ, ce qui entre en conflit avec le fait qu'il n'a pas, comme il le dit ensuite, « ouvert la bouche ». Comme il ne nous est pas donné de voir sa bouche (dans la pénombre et cachée par le corps d'Amica) et que sa tessiture ne ressemble pas à l'ensemble des autres occurrences en *voix off*, l'interprétation est empêchée même si l'on n'entend les acouphènes que dans les passages en *voix in*. C'est justement sur le doute qui s'infiltré dans la conscience du spectateur (impossibilité de distinguer ce qui sort du corps de ce qui reste dedans) que joue cette intervention de la *voix off*, proposant une lecture particulière de l'hypotexte. Puisqu'Amica répond à l'ordre (en lui servant l'eau), deux hypothèses se confrontent : soit François a prononcé « j'ai soif » et Amica n'a fait qu'obtempérer, soit cette dernière lit dans ses pensées et elle est, comme il le pense, une sorcière. Si on admet qu'il ne s'agit pas d'une *voix off*, le désaveu d'Amica apparaît comme une preuve de l'état de trouble – voire de folie – de François. Si au contraire il s'agit d'une *voix off*, Amica a bien prévu de l'empoisonner²¹ et veut le forcer à boire un liquide qu'il n'a pas demandé. Cette scène d'« empoisonnement » nous laisse en proie à l'horreur, car elle est la première dans une longue série de questionnements, non simplement diégétiques, mais sur les procédés filmiques qui prétendent offrir une lecture particulière de l'hypotexte

21. Comme semble l'indiquer une séquence où on la voit verser une poudre blanche dans le pichet d'eau qu'elle destine à François.

sans jamais la certifier. En cela, le film de Lavoie transcrite admirablement le jeu sur la voix élaboré par la nouvelle tout en nous laissant une interprétation ambivalente, fidèle à la pluralité des lectures de l'hypotexte.

Recomposition de la polyphonie, la saturation de la bande-son est un deuxième phénomène analysable et d'autant plus intéressant qu'il se retrouve, comme s'ils s'étaient concertés, dans les trois hyperfilms. Nous employons ici le terme de « bande-son » malgré la mise en garde de Chion

contre une notion fourre-tout et trompeuse puisqu'elle postule que les éléments sonores assemblés sur un unique support d'enregistrement (la piste optique du film) se présenteraient effectivement au spectateur comme une sorte de bloc faisant coalition, face à une non moins fictive « bande image ». (Chion, 1982 : 13)

Chion touche justement du doigt notre argument : une *coalition* de sons met effectivement en danger la perspective des personnages, l'ensemble des éléments auditifs faisant appel à différentes couches de réels (à un passé lointain ou au présent de l'image) qui se singularisent chaque fois par leur teneur violente. Dans la présente étude, nous alternerons entre les deux concepts proposés par François Jost sur le « savoir filmique » : la « focalisation interne », « cas où le narrateur nous fait accéder aux pensées et aux sentiments des personnages » (Jost, 1987 : 111) et l'« auricularisation interne primaire²² », « lorsque certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille » (Jost, 1987 : 49).

Dans *FB*, la bande-son est saturée chaque fois que le vieux Stevens intervient, soit dans le champ, soit par une *voix off*, dans une superposition apparemment anarchique de musiques acousmètres, de musiques de fosse et de bruitages intradiégétiques divers (vent, oiseaux). Plusieurs pistes s'entrechoquent plus qu'elles ne s'entremêlent, attendant du spectateur qu'il traite un nombre plus important d'informations auditives que visuelles. Mais c'est en fait la complexité de l'environnement

22. Se distinguant chez Jost de l'« auricularisation interne secondaire » : « [L]orsque la subjectivité auditive est construite par le montage et le visuel (geste du personnage, changement d'intensité en rapport avec le déplacement d'une source sonore attestée) de sorte que l'ancrage et le relais du son par une instance profilmique sont possibles. » (Jost, 1987 : 49)

auditif romanesque qui est ici transposé par Simoneau : si Nora²³ ou le révérend²⁴ ne cessent d'y rendre tangibles les bruits de la nature qui les entourent dans les hypotextes, l'hyperfilm les rend audibles par une auricularisation interne dans plusieurs séquences. La bande-son transcrite par exemple l'importance des fous de Bassan, omniprésents par leurs cris, et va jusqu'à les lier au personnage de Stevens, leur hypostase : dès son retour, les cris des oiseaux marins semblent vouloir l'acclamer (9'51''); lors de sa brève apparition au cours du prêche du révérend, les cris des oiseaux emplissent l'église et rendent inaudibles les dernières paroles du pasteur (17'23"). Dans ses allées et venues, Stevens est suivi de ces oiseaux, ses représentants naturels, alors qu'ils apparaissaient originellement comme un tourment indépendant de lui²⁵.

Dans l'un des rares articles écrits sur le film *K*, Jean-Pierre Tadros annonce que « pour ce qui est de la musique, on a su, heureusement, l'empêcher de souligner trop souvent le mélodramatique de l'histoire » (Tadros, 1975 : 15). Si cette dernière accompagne presque exclusivement les moments où les deux amants se retrouvent, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de « musique de fosse » romantique²⁶. Il est vrai cependant que la densité de la bande son est plus importante quand se mêlent des sons qui devraient réellement être entendus par les personnages à d'autres inventés par Elisabeth, narratrice et personnage, procédé qui peut être analysé comme une intrusion de l'auricularisation primaire au moyen de la « subjectivité de l'oreille » (Jost, 1987 : 49) tourmentée d'Elisabeth. Ainsi en est-il de la séquence initiale du film où se mêlent le bruit de la pluie (réellement entendu par le couple Rolland) et le claquement de sabots du cheval de Nelson (souvenir auditif inventé d'Elisabeth, cette

23. « J'aime les dimanches d'été lorsque la porte de l'église est ouverte à deux battants sur la campagne. Le chant des oiseaux, la rumeur des insectes se mêlent au chant des hymnes, au son de l'harmonium. De grandes bouffées d'odeur pénètrent partout, comme des paquets de mer. » (*OCIII* : 421)

24. « Les arbres tout alentour se rapprochent, avec leur souffle mouillé, leur odeur de sève et de résine. Les planches de la maison gémissent comme des arbres en forêt. Quelque part dans la profondeur de la forêt des arbres vivants répondent aux arbres morts de la maison. La nuit obscure est pleine d'appels d'arbres et de végétation triomphante en marche vers le cœur pourri de cette demeure. » (*OCIII* : 357)

25. Il avoue dans l'hypotexte avoir violé sa cousine sous les encouragements des oiseaux, contre le témoignage de tout le monde qui « allègu[e] que les oiseaux se taisent la nuit ». Stevens « jure que cette nuit-là les oiseaux de mer se sont déployés en bandes tournoyantes, au-dessus de trois corps couchés sur le sable de Griffin Creek. Leurs cris perçants, gravés dans [s]a mémoire, [l]e réveillent chaque nuit, [l]e changent en poissonaille, étripée vivante, sur les tables de vidage » (*OCIII* : 513). Nous pouvons aussi penser aux différentes études dédiées à la symbolique du « fou » dans le roman pour comprendre à quel point le rapport souligné par le réalisateur peut être significatif.

26. Notons que plusieurs « musiques d'écran », « dont la source est dans le présent et dans le lieu de l'action » (Chion, 1985 : 154) accompagnent en effet l'image, non seulement pendant les deux bals chez le gouverneur, mais aussi lors des veillées avec les tantes (ces dernières se relaient au piano pendant que les autres brodent) et pendant les répétitions de chants liturgiques autour de la maison des d'Aulnières.

dernière étant absente au moment du départ de son amant pour Kamouraska). Dans cette séquence interviennent aussi une musique laconique et la *voix off* d'Elisabeth qui murmure « mon seul, mon terrible amour » (2'33'). Extrêmement dense auditivement, cette séquence relie tous les éléments phares de la diégèse : le sacrifice de Nelson, la teneur (terrible et passionnée) de leur amour et l'agonie du deuxième mari d'Elisabeth, qui l'amène à revivre, ou plutôt à imaginer, celle du premier. Des sons provenant de l'intradiégétique et des sons extradiégétiques ou imaginés, s'enroulent les uns autour des autres, comme si chacun avait sa place dans la perspective d'Elisabeth. L'espace offert par la bande-son est utilisé pour créer un système cognitif déstabilisant pour le spectateur autant que pour la protagoniste.

D'autres séquences de *K* présentent des *voix off* autres que celle d'Elisabeth, comme c'est le cas de l'incantation de Nelson « Malfaisante Elisabeth, tu l'auras voulu ! » (2h13'27''), suivie des premiers tintements de clochettes (représentants principaux de la voiture de Nelson tant décrite dans le roman) et de la musique d'action endiablée qui l'accompagneront dans chacun des plans qui le rapprochent de sa cible. Cette musique prétend-elle transcrire la litanie d'Elisabeth qui épelle les nombreux villages par où passe son amant ? La distance due aux différents sujets (l'alternance entre des plans de Nelson dans les immensités de blancheur et ceux présentant la tristesse grandissante d'Elisabeth à sa fenêtre) devrait être minimisée par le passage des images sous une bande-son continue, mais elle accentue à notre avis la différence ontologique entre ces protagonistes : Nelson deviendra une bête par son contact violent avec la mort, tandis qu'Elisabeth gardera sa pureté, bien qu'elle soit la cause de cette violence.

L'ouverture de l'esprit d'Elisabeth ou de Stevens au monde qui les entoure se fait donc par le biais des sons de ce monde, et il en est ainsi dès les nouvelles de jeunesse de l'auteure : dans *T*, François entend ainsi le torrent même dans les séquences où il en est éloigné²⁷. Par ailleurs, si ce dernier est sourd, plusieurs sons autres que des souvenirs auditifs (bruit de la pluie ou du torrent qui peuvent être recomposés par le protagoniste à partir de remémorations) parasitent la bande-son. Une séquence novatrice à cet égard est celle où Claudine frappe François à la tête avec le trousseau de clés : à travers un cri qui est restitué doublement, la bande-son lie deux séquences

27. En effet, François dit : « À partir de ce jour, une fissure se fit dans ma vie opprimée. Le silence lourd de la surdité m'envahit et la disponibilité au rêve qui se montrait une sorte d'accompagnement. Aucune voix, aucun bruit extérieur n'arrivait plus jusqu'à moi. Pas plus le fracas des chutes que le cri du grillon. De cela, je demeurais sûr. Pourtant, j'entendais en moi le torrent exister, notre maison aussi et tout le domaine. Je ne possédais pas le monde, mais ceci se trouvait changé : une partie du monde me possédait. Le domaine d'eau, de montagnes et d'autres bas venait poser sur moi sa touche souveraine. » (OCV : 666)

filmiques clés (01'26'' et 53'51''). La première séquence du film présente en effet une jeune femme qui chantonne, cherchant de sa voix à calmer son bébé²⁸. Elle se détourne violemment en hurlant quand deux religieuses essaient de lui prendre son enfant. Plus loin, dans la séquence qui retient notre attention, le bruit des clés martèle la tête de François qui s'effondre sous les cris de Claudine ; nous entendons en écho le long cri strident de la jeune femme de la séquence initiale, reconnaissable car plus aigu. Cette juxtaposition du cri de Claudine à deux moments éloignés chronologiquement semble expliquer sa terreur (marginale en devenir, elle est sur le point de voir se fossiliser cet état de marginalité), tout en liant l'élément aquatique (présent par le son dans la première séquence) à la mutilation violente (le bruit des clés entendu de la perspective de François). On pourrait ici avancer l'hypothèse selon laquelle la bande-son mêle des sons entendus par le personnage (le coup de clé et le cri de Claudine qui frappe François, tous deux entendus de sa perspective) et des sons visant le spectateur (l'écho du cri de la jeune femme, dont nous nous souvenons et qui renvoie à une séquence diégétique antérieure), dans une mise en abyme (des temps, des couches de réel) étourdissante.

Dans l'ensemble de ces séquences, la saturation de la bande-son transcrite non seulement des éléments discursifs et narratifs des hypotextes, mais elle semble aussi mettre en valeur des lectures particulières de ces passages, renseignant sur la folie de Stevens (poussé au meurtre par les oiseaux), la malfaisance de la narratrice de *K* (qui ne parviendra jamais complètement à apaiser sa conscience) ou la souffrance de la mère de François (qui choisit en pure perte le torrent pour sauver la cause de sa damnation).

Une dernière construction des hyperfilms se doit finalement d'être analysée : l'intrusion de phénomènes auditifs particuliers voire dérangeants mais essentiels soit pour la diégèse soit pour la connivence personnages-spectateurs. Dérangeants, ils le sont dans le sens de « désagréables », et deviennent remarquables en ce qu'ils peuvent être interprétés comme un désir de la part des réalisateurs de transmettre le malaise évoqué par les structures entrechoquées des œuvres d'Anne Hébert. Dès le début de *T*, François est sourd à notre insu même si Lavoie dissémine des indices de cette surdité en plaçant la zone d'écoute à l'intérieur de sa tête : à son réveil du coma, dans une séquence d'abord muette qui se charge progressivement d'acouphènes, François hurle de douleur et nous n'entendons pas ce hurlement (1h13'40''). C'est de l'intérieur de sa tête que nous percevons le choc du lourd trousseau de clés

28. Notons qu'on entend les pleurs du bébé comme si le micro était placé dans l'eau. Comme le point d'écoute est sous-marin, Claudine et François sont immédiatement reliés à l'élément aquatique.

lancé par sa mère (53'51''), c'est aussi là que naissent les acouphènes sinistres qui l'envahissent avec la pulsion du matricide quand il s'approche de Perceval, « cet être de fougue et de passion », la première fois (1h36'54''). Enfin, dans plusieurs séquences, les acouphènes résonnent comme un parasite auditif ayant pour but de prévenir le protagoniste d'un danger, comme c'est le cas quand il s'approche des itinérants (1h01'45''). Alors que nous ne distinguons encore qu'à peine les deux formes sur la route, les acouphènes de l'auricularisation interne sont si violents que le spectateur est amené à associer ce malaise à la présence des intrus sur le territoire de François et à les sémantiser ainsi chaque fois qu'ils sont audibles. Immédiatement après que ce dernier a frappé l'homme, les acouphènes cessent, comme pour corroborer nos doutes quant à l'association acouphènes-danger²⁹. Il se peut aussi que ces parasites représentent la colère du protagoniste sourd et transcrivent de ce fait la signification du fracas du torrent dans la nouvelle³⁰. Bruits de cataractes et acouphènes sont donc les principales composantes de la bande son du film de Lavoie. Il est possible d'avancer l'hypothèse que ces effets de montage convergent tous pour rendre compte du paradoxe présent dans l'hypothèse, entre la grande vulnérabilité du narrateur, laquelle est avant tout liée à sa surdité, et cette surdité même, qui devrait empêcher le personnage d'entretenir un lien auditif avec le torrent.

Dans *FB*, c'est le leitmotiv du temps qui passe qui sera présenté sous une forme dérangement, en ce que les secondes qui s'égrainent et la répétition d'heures importantes peuvent apparaître comme autant de détails menaçants³¹. En effet, si nous réfléchissons à l'importance accordée dans l'hypotexte à l'heure de la disparition des cousines, il n'est pas surprenant que la bande-son de l'hyperfilm soit ponctuée du « tic-tac » entêtant de la grosse pendule de Maureen (10'41''). Ainsi, dans la séquence où elle accueille le retour de son cousin, ils ne parlent ni ne font de bruit. La bande-son serait totalement silencieuse sans le rythme de cette pendule que

29. Il reste néanmoins étonnant, pour valider cette hypothèse, que la rencontre avec les colporteurs se fasse, dans la nouvelle, sans la moindre intervention d'acouphène ou de référence au torrent. Le champ sémantique de la violence est certes introduit par l'exclamative initiale « Ô ma colère, assemble tes puissances certaines ! » (*OCV* : 672), mais sans que l'entité représentée le soit clairement.

30. Jusqu'à la mort de Claudine, le torrent semble en effet illustrer les états d'âme du sourd, comme c'est le cas chaque fois qu'il rend visite à Perceval : « Je quittais l'écurie, la tête et les oreilles battant d'un vacarme qui me rendait presque fou. Toujours ce ressac d'eau et d'orage. Je me prenais le front à deux mains et les chocs se précipitaient à telle allure que j'avais peur de mourir. » (*OCV* : 668)

31. L'heure des forfaits est martelée dans *FB* : « Sept heures trente, sept heures trente, sept heures trente, l'air d'un coucou qui étire le cou et répète l'heure trois fois. Bob Allen aussi a dit sept heures trente. Maureen aussi, sans bouger de sa place. Elle ajoute neuf heures trente pour l'heure de départ de Nora et Olivia de chez elle. » (*OCIII* : 445) Cette constante de l'heure terrifiante se retrouve d'ailleurs dans *K*, pour le passage de Nelson : « Neuf heures du soir, jeudi ! Je jure qu'il était neuf heures du soir ! Jeudi à neuf heures du soir ! » (*OCII* : 384), « Neuf heures du soir ! Il était neuf heures du soir ! L'homme m'a demandé où se trouvait la terre ferme. » (*OCII* : 384)

Maureen prend la peine de remonter, en silence aussi. Dans son témoignage, Olivia de la Haute Mer en donnait une longue description, relevant l'aspect funeste de ce « balancier qui oscille de gauche à droite et de droite à gauche » (*OCIII* : 482) jusqu'au moment de sa mort, coïncidant d'ailleurs avec l'arrêt de l'horloge³², alors que le rire de Nora « s'égrène, léger et cristallin » (*OCIII* : 482). Laisée seule après une dernière dispute avec Stevens, Maureen est en effet, dans l'avant-dernière séquence, figée devant cette horloge qu'elle n'avait de cesse de remonter, tandis qu'Olivia commence sa plainte en mêlant tous ces éléments : « Le tic-tac de l'horloge dans la pièce, à côté. Le rire de Nora en cascade. La voix sourde de Maureen. Moi qui n'achève aucune phrase. » (*OCIII* : 480)

Contrepartie de cet incessant balancier, le silence, négation de toute musicalité, choquera dans une séquence du film de Simoneau. Dans l'hypotexte, le silence qui rend fou est décrit par Perceval au moment où il retrouve le bracelet de Nora³³. Dans l'hyperfilm, Stevens, qui venait demander à Olivia de partir avec lui, se fait refuser au milieu de la fête du village dans une séquence (1h20'27") où les bruits du vent et de la fête s'interrompent subitement pour laisser place à la demande. Cette suspension sonore est accompagnée d'un ralenti très perceptible de l'image, les danseurs se retournent lentement, Olivia fixe longuement son cousin, suggérant l'arrêt de l'horloge décrit dans le texte. Cette séquence unique par le soudain arrêt de la bande-son scelle le destin de la jeune fille, en plus de présenter une paralipse visant à crédibiliser la colère de Stevens contre sa cousine et à servir finalement de prolepse à sa prochaine action à son égard : ne pouvant s'en emparer, il va la tuer.

Enfin, dans *K*, les bruits du traîneau (piétinement de cheval, cri de Nelson et tintements des grelots³⁴) consistent en une « auricularisation interne mobilisée », qui peut être remarquée « quand le personnage a encore à l'oreille des sons (cris de mouette), [qui] nous emplissent d'horreur, car nous continuons à les entendre même si c'est

32. Olivia ajoute en effet : « Le temps s'est arrêté à Griffin Creek. Le soir du 31 août 1936. Il n'y a qu'à regarder l'heure fixée au mur du petit salon de ma cousine Maureen. Neuf heures trente ce soir-là. » (*OCIII* : 488)

33. « Quand le vent s'arrête tout à fait. Chose rare. Reprend son souffle un instant. Fait le mort. Le soleil s'arrête aussi. Toute vie suspendue. [...] Un tel silence soudain. Même les mouettes saisies par ce silence incompréhensible. Ce pur souffle de l'air. Sans vent. Les vagues muettes balancent la chaloupe de mon frère Stevens, attachée à un pieu planté dans le sable. Avant que ne reprenne le vent en bourrasques folles et que ne recommencent les vagues bruissantes, aperçu un objet brillant sur le sable. Cet objet bleu a sans doute profité de l'absence du vent et de l'arrêt de toutes choses pour se poser là, sur le sable. Le retour de la vague le baigne et le rend plus bleu. » (*OCIII* : 464)

34. En effet, on relève plusieurs descriptions des grelots : « Cinq heures du matin. Tu laisses tinter joyeusement les grelots au col de ton cheval. Tout comme si tu les avais toi-même autour du cou, ces clochettes exubérantes. » (*OCII* : 350-351) ou « Les grelots de l'attelage sonnent allègrement dans l'air vif. Ils se taisent peu à peu. S'éloignent dans la direction de Kamouraska. [...] La femme de l'aubergiste Clermont referme sa porte. » (*OCII* : 364)

un souvenir. Si le personnage n'entendait pas ces bruits émergeant du passé, nous ne les entendrions pas non plus. » (Jost, 1987 : 52) Les bruits des grelots rattrapent les jeunes Tassy nouvellement mariés, et les cris de Nelson, s'ils sont audibles pour Elisabeth qui tourne la tête, ne le sont pas pour Antoine : avec le passage de Nelson, c'est immédiatement l'hiver qui s'abat sur le jeune couple, comme si l'un était la cause de l'autre ou plutôt, comme si l'image de Nelson ne pouvait apparaître sans la saison hivernale, saison où il tue Antoine Tassy (40'00'')³⁵.

Une autre séquence présente un traitement sonore encore plus désagréable, transcrétant la pluralité et la variété des témoignages contre Nelson. Ce passage correspond à un moment de grand trouble dans l'hypotexte où Elisabeth cite, comme si elle revivait le procès, les paroles de Bertrand Lancoignard qui accuse Nelson de meurtre³⁶. Dans l'hyperfilm, alors que ce dernier vient de blesser Antoine et qu'il cherche un endroit pour le mettre à mort, son traîneau passe à côté de plusieurs hommes à pied et le meurtrier cherche à couvrir l'agonie du mourant en chantant à tue-tête. Cette séquence est montrée une première fois en temps et son réels pour ensuite être suivie d'une deuxième version au ralenti, lequel affecte aussi le son, distordu. Alors que la *voix off* du témoin parle de la violence du chant de Nelson, de l'étrangeté terrible du traîneau, le spectateur du film restera sur une impression de fantastique, certainement des plus déroutantes en ce qu'il nous est donné de voir deux fois la même scène, comme dans un rêve, scène où Nelson est montré dans une attitude d'autant plus odieuse que le spectateur n'est pas sans savoir ce qui se trame (2h28'29''). Les procédés dérangeants des hyperfilms n'ont donc pas pour but d'approfondir des éléments diégétiques contradictoires des hypotextes comme cela pouvait être le cas de l'utilisation particulière de la *voix off* ou du surchargement de la bande son. Ils tiennent plutôt compte d'effets de style intéressants en ce qui a trait à la focalisation et à l'auricularisation des personnages : les sons n'existent que pour la conscience de ces derniers, et le fait que le spectateur les entende aussi augmente la difficulté interprétative, tous les sons étant entremêlés sur une même piste sonore

35. « Longtemps, dans le silence de la nuit, j'épie le pas du cheval, le glissement du traîneau sur la neige. Avant même que cela ne soit perceptible à aucune autre oreille humaine. Je le flaire dès le départ de la petite maison de bois. À l'autre bout de Sorel. (Les grelots sont soigneusement relégués sous le siège, déjà.) Je n'ose plus me lever et courir à la fenêtre. Je reste recroquevillée dans mon lit. J'attends qu'il passe. J'écoute avec désespoir (aussi longtemps qu'il m'est possible de le faire) le son décroissant de l'attelage dans la nuit. » (OCII : 285)

36. Ce dernier dit en effet : « [U]n traîneau est arrivé, à toute allure, à notre rencontre, allant dans la direction de l'anse de Kamouraska. Nous avons été effrayés. Nous nous sommes rangés sur le côté du chemin. Le traîneau était conduit par un homme qui chantait à tue-tête. Il avait une jambe dans le traîneau et l'autre en dehors, du côté droit. Il avait étendu sa robe de fourrure dans le fond du traîneau sur quelque chose qui nous parut être un autre homme ivre. On entendait comme une voix plaintive, et sourde, partant du fond du traîneau. » (OCII : 384)

à décrypter.

Conclusion

Les différentes composantes des hypotextes, en ce qui a trait à la volonté de l'auteur de faire entendre en même temps qu'on lit, sont donc décuplées dans les films, ce qui témoigne d'une lecture pertinente et approfondie des hypotextes dans un premier temps, d'une créativité sans égale des transcréateurs dans un second. Le système d'écholalies ne se contente pas d'adapter des systèmes existants, mais densifie le réseau cognitif pour proposer parfois une relecture de passages ambivalents des récits littéraires. Pour ne donner qu'un exemple de lien revisité par les films, entre les différents *médias*, nous citerons la référence au passage biblique « Jour de colère » qu'Elisabeth est obligée de lire pour son mari dans *K* et qui est d'ailleurs conservé dans la transcréation de Jutra. Si la nouvelle « T » ne tient pas compte de la référence, cette dernière revient pourtant dans le film de Lavoie sous forme de dictée que François doit écrire (15'05"). À travers cette métaréférence au texte biblique, nous voyons le désir de Lavoie de démultiplier les échos polyphoniques chers à Anne Hébert. Phénomène des plus intéressants qui densifie la réception : loin de pouvoir nous contenter d'apprécier les récits en synchronie (un récit ou un film), il faudrait tenir compte de la portée musicale de chacune des paires hypotexte-hyperfilm, ainsi que des échos que les plus récents entretiennent avec les plus anciens, quel que soit le *médium* d'origine.

Bibliographie

- BÉLANGER, Denis (1986), « Tournage : les fous dans l'île », *Ciné Bulles*, vol. 6, n° 2 : 20-24.
- BESSETTE, Gérard (1968), *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour.
- BISHOP, Neil B. (2006 [1984]), « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Presses de l'Université de Québec/*Voix et images* : 163-178.
- CHION, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- CHION, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Essais ».
- FÉRAL, Josette (2006 [1975]), « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Presses de l'Université de Québec/*Voix et images* : 11-29.
- GAUDREAU, André (1988), *Du littéraire au filmique – Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- JOST, François (1987), *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- KANTERS, Robert (1970), « *Kamouraska* par Anne Hébert », *Le Figaro littéraire*, n° 1269 : 20.
- LE GRAND, Albert (1967), *Anne Hébert, de l'exil au royaume*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (à la suite d'une conférence à Sève, le 25 février).
- LINTVELT, Jaap (1999), « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1 : 49-59.
- MERLER, Grazia (2000), « Le bref, le retentissement et le sacré chez Anne Hébert », dans *Le bref et l'instantané – à la rencontre de la littérature québécoise du XX^e siècle*, Orléans, Éditions David : 47-74.
- PATERSON, Janet M. (1985), *Anne Hébert – Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- PURDY, Anthony (1990), *A Certain Difficulty of Being. Essays on the Quebec Novel*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.
- SARRAKER, John Kristian (1986), « Anne Hébert à l'écran : mouvance ou linéarité ? », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 435-442.
- TADROS, Jean-Pierre (1973), « *Kamouraska*, une certaine perfection », *Le Devoir*, 6 avril : 15.
- VÉRONNEAU, Pierre (1986), « Anne Hébert adaptée au cinéma : une relation mal reçue ? », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 443-454.

Filmographie

- Kamouraska* (1973). Claude JUTRA, Montréal, Audio Ciné Films.
- Les fous de Bassan* (1986). Yves SIMONEAU, Montréal, Alliance Vivafilm.
- Le torrent* (2012). Simon LAVOIE, Montréal, Remstar.