

# Le Chronos contaminé dans deux transcréations d'Erik Canuel – Lac Mystère et Cadavres

Marie Pascal

Number 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097954ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1097954ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pascal, M. (2022). Le Chronos contaminé dans deux transcréations d'Erik Canuel – Lac Mystère et Cadavres. *Dalhousie French Studies*, (121), 89–101.  
<https://doi.org/10.7202/1097954ar>

Article abstract

This article studies the different audio-visual techniques the Québécois director Erik Canuel uses to transcreate the abject procedures, topoï and techniques, from text to film. I will investigate these works in order to account for the span of abjection and the way it can morph from apparently tame texts to Canuel's films – *Cadavres* (François Barcelo, 1998; Canuel, 2008) and *Mirror Lake* (Andrée Michaud, 2006; Canuel 2013). Though the novels' paratexts (their titles) let one presume the intrusion of abjection through the ideas of the mirror and corpse, it is however impossible to imagine what the theme will look like, in Canuel's movies, prior to having studied them. The contamination of the chronos, destabilized by the cinematic medium, centers the debate on the protagonists' identity crises in order to give to the History of Cinema two movies which are as dangerous as they are thrilling.

## Le Chronos contaminé dans deux transcréations d'Erik Canuel – *Lac Mystère* et *Cadavres*

Marie Pascal

Omniprésente de la société à l'intime, de la culture à l'individu, pluridisciplinaire et représentée dans la littérature comme dans les arts, l'abjection est définie par la sociologie comme une perturbation des limites sociales et de l'ordre interne des sociétés ; par la psychologie comme une sensation des plus désagréables visant à protéger l'être humain contre ce qui est impur ou interdit. Julia Kristeva consacre *Pouvoirs de l'horreur* à traiter de ses causes et conséquences pour récapituler : « Ce n'est [...] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (12). Nous investiguerons, dans cet article, quatre récits (deux hypotextes et deux hyperfilms<sup>1</sup>) afin de rendre compte de l'étendue que prend cette perturbation identitaire et systémique dans des œuvres en apparence anodines : *Cadavres* de François Barcelo (1998) et Erik Canuel (2008) ; *Mirror Lake* d'Andrée Michaud (2006) et Erik Canuel (*Lac Mystère*, 2013). Si le paratexte des romans laisse d'ores et déjà présumer de la présence de cette thématique (à travers les *topoi* du cadavre et du miroir), son apparence après qu'elle aura été transcrite<sup>2</sup> reste indéfinissable en amont de l'étude des films de Canuel. Dans *Cadavres*, la peinture murale de la chambre de la mère Marchildon perturbe pourtant l'identité de ses enfants, Raymond et Angèle, jusqu'à ce qu'ils s'enfoncent dans l'inceste. Dans *Lac Mystère*, le *topos* du puzzle, ajouté lors du passage par la transcréation, se présente comme le nouveau levier de l'abjection filmique. Il est alors possible de s'aligner avec l'idée, présentée par Rina Arya, comme quoi l'abject a des conséquences sur la stabilité ou l'ordre, à l'instar du sublime, même si le mouvement provoqué par l'abjection nous attire vers le bas, à l'inverse du sublime<sup>3</sup>. Tant dans *Cadavres* que dans *Mirror Lake*, les protagonistes s'enfoncent en effet dans un magma abject alimenté des différents cadavres qui ponctuent les deux textes, telle la trace tangible de l'abjection qui se dissémine, ensuite, dans diverses déstabilisations du *chronos*. Après nous être concentrée sur l'attitude des deux auteurs concernant le *topos* du cadavre, nous compléterons cette première analyse de deux études successives des procédés cinématographiques choisis par Canuel pour la transcrire, afin de repenser la position d'un public piégé devant ces récits tant dangereux que salvateurs<sup>4</sup>.

- 
- 1 Nous utilisons ces termes à l'instar des concepts développés par Gérard Genette pour analyser les relations « hypertextuelles », « unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 13). Comme dans nos travaux précédents qui ont trait au passage du texte vers le film, nous parlerons d'« hyperfilm » pour le récit cible et garderons le terme « hypotexte » pour le récit source.
  - 2 Après avoir emprunté le terme « transcréation » au champ de la traduction, nous l'utilisons (plutôt que son synonyme « adaptation ») pour exprimer l'idée de traversée d'un état créatif à un autre sans sous-entendre le fait que le second parasite (adapte) le premier (voir Marie Pascal, « Musique, rythmes et chants dans *Le Torrent*, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan*, transcrits à l'écran », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°15 (2018) : 150-170).
  - 3 Dans les mots de l'auteure : « both the abject and the sublime have dramatic consequences for the stability of identity or order. One of the main differences between these realms is the trajectory of experience, where the sublime can be described as upward, and abjection as the counterpart of this » (Arya 6).
  - 4 À l'instar de ce qu'enseigne Arya, « the experience of abjection both endangers and protects the individual: endangers in that it threatens the boundaries of the self and also reminds us of our animal origins, and protects us because we are able to expel the abject through various means » (2).

### Des cadavres, en veux-tu en voilà !

« Il y a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva 9). Dans les hypotextes, les développements abjects sont en effet souvent liés à des troubles identitaires, que la menace soit le fait d'un conflit avec une identité-*ipse* (c'est-à-dire extérieure, comme dans *Cadavres*) ou avec une identité-*idem* (intérieure, comme dans *Mirror Lake*). Ce « jeté à côté du possible » est cependant, dans les deux cas, d'abord provoqué par l'intrusion du cadavre, point sur lequel nous nous arrêterons dans un premier temps.

Malgré leur hétérogénéité générique, *Cadavres* et *Mirror Lake* ont en effet cela en commun qu'ils jouent avec l'apparition et la disparition d'un (ou de plusieurs) corps mort(s). Extrêmement connoté chez Kristeva, le sème du cadavre serait le représentant le plus pur de l'abjection puisque sa présence stipule la transgression intolérable d'une frontière, celle qui sépare le monde des vivants de celui des morts. « [R]ejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas », « étrangeté imaginaire » ou « menace réelle » qui « finit par nous engloutir » (Kristeva 12), différents cadavres ponctuent *Cadavres* de son paratexte à chacun de ses huit chapitres et prend, dans *Mirror Lake*, la forme d'un noyé surnommé, puisque son identité est inconnue des personnages, « John Doe ».

Dans l'hypotexte de François Barcelo, le surgissement imprévu d'un nouveau cadavre par chapitre n'est cependant pas, contre toute attente, le véritable lieu de l'abject. Au contraire, la narration désinvoltée se délecte de cette liste qui semble ne jamais vouloir finir, dès la scène de la mort de la mère des protagonistes sur lequel s'ouvre, *in medias res*, le roman. Avec grand naturel, Raymond se débarrasse du cadavre maternel en le jetant dans un fossé pour ensuite revenir le chercher avec sa sœur Angèle. Dans leur empressement, les enfants de la morte se trompent de corps et prennent, à la place, celui d'un dealer (et son chargement de cocaïne). Ce deuxième cadavre fera l'objet d'un troc en deux temps : on rend d'abord, par erreur, le corps mutilé d'une prostituée puis, enfin, le « bon » cadavre, celui de la mère. Malgré la prolifération inquiétante de cadavres dans la cave de la maison familiale<sup>5</sup>, ces diverses péripéties sont racontées d'un ton badin, même quand le narrateur est à son tour jeté dans la fosse commune :

Je ne suis pas seulement au plafond. Je suis aussi dans la cave. Mais là je ne vois rien du tout. Angèle m'a enterré avec les autres. On est six, si je compte bien. [...] De mon pied gauche, je touche quelque chose qui ressemble à de la chair décomposée. Ça pourrait être Nicole, et ça ne me déplairait pas du tout. Mais plus j'y pense, plus je préfère penser que c'est maman (Barcelo 242-3).

Il faudra attendre cette conclusion pour que la référence abjecte à la chair décomposée éclate aux yeux de la lectrice. Confondant la décomposition de la prostituée avec celle de sa mère, préférant une abjection à l'autre, le narrateur termine ce roman sur l'évocation de la sensation abjecte, en joue. Que la sensation escomptée ne nous parvienne qu'en ces derniers paragraphes de l'hypotexte de Barcelo, malgré l'omniprésence du sème du cadavre et d'éléments scatologiques<sup>6</sup>, s'explique partiellement, à notre avis, par le fait que le roman se réduit à une longue analepse : Raymond étant déjà mort au moment où nous commençons notre lecture, aucune frontière entre les mondes (mort/vivant) ne serait alors transgressée.

5 D'autres morts y sont en effet enfouis : un jeune curé venu convertir la mère Marchildon, l'imprésario d'Angèle et, finalement, leur père, un ministre célèbre qui était venu les soudoyer contre leur silence.

6 Tout ce qui est décrit dans *Cadavres* devrait effectivement susciter une réception abjecte, si l'on en croit l'analyse d'Arya : « Phenomena that linger on the margins of existence include excrement, vomit, and the corpse, which represents the ultimate threat. These phenomena, which are organic, in so far as being-of-the-body, are abject because they transgress the boundary between life and death » (27).

Dans *Mirror Lake*, la menace du retour du cadavre est, par contre, accompagnée de la phobie ancestrale décrite par Georges Bataille, pour qui la mort correspond non seulement « à l'amer anéantissement de l'être – de tout ce que je suis, qui attend d'être encore, dont le sens même, plutôt que d'être, est d'attendre d'être » mais aussi à un « naufrage dans le nauséeux » (1957, 70). Il n'est donc pas étonnant que Fred, le narrateur du roman d'Andrée Michaud, décrive sa phobie de voir resurgir le noyé :

Je me suis seulement dit qu'il fallait récupérer ce noyé, que je ne pourrais supporter l'idée qu'il y ait un mort au centre du lac, dont le corps glauque risquait à tout moment de venir heurter ma barque pour y frotter son ventre gonflé de gaz pestilentiels. Si les plongeurs revenaient bredouilles, je vivrais dans la crainte continue de voir apparaître au bout du quai la face de l'homme qui s'était noyé à ma place, dans ma chaloupe esquintée (Michaud 67-8).

Ce n'est pas ici un besoin de rendre hommage au mort qui pousse Fred à désirer que l'on en retrouve le corps mais l'abjecte idée qu'il puisse ressurgir à tout instant, portant sur lui les stigmates d'un long séjour dans l'eau, amenant avec lui une odeur effroyable. Plusieurs autres descriptions de l'horreur appréhendée si le cadavre devait refaire surface se succèdent jusqu'au moment où Fred aperçoit, de sa barque, une forme flottant à son ponton : « on a tous voulu débarquer en même temps, la chaloupe a chaviré, Winslow et moi on s'est ramassé à plat ventre dans la flotte infestée par le macchabée, on s'est traînés jusqu'au bord et on s'est prestement détournés lorsqu'on a vu l'état de la forme sombre » (Michaud 224-5). Les personnages « se détournent » du cadavre, comme on le fait de toute source d'abjection, afin de préserver leurs sens (odorat et vue) contre l'infection. Après avoir été imaginée plusieurs fois, la réapparition du cadavre de John Doe réitère l'expérience abjecte des personnages et pollue l'atmosphère de pureté qu'ils étaient venus chercher au lac.

De fait, il aurait été assez facile et attendu que le réalisateur qui a transcrit les deux textes mise sur cette phobie du cadavre pour restituer l'abject qui y est tapi. Or, Canuel a au contraire opté pour une complexification de cette sensation (néanmoins sous-tendue par des objets décrits par Barcelo et Michaud), maximisant l'écart entre les pôles d'une expérience spectatorielle qu'il désirait, très certainement, paradoxale.

### **Effacement du Nom-du-père et fresque murale – *Cadavres***

Au centre du roman de Barcelo, les cadavres éponymes bien que malmenés, transportés, purulents et se démultipliant au rythme des chapitres ne sont pas la principale source de l'abject, malgré la mise en garde de Kristeva. Par contre, l'impossibilité de connaître l'identité de leur géniteur, à laquelle les personnages sont confrontés, cause des troubles identitaires inquiétants dont les réponses vont du meurtre à l'inceste. Si la mère n'a jamais avoué à Angèle et Raymond qui était leur père, son besoin de représenter les dizaines d'hommes avec lesquels elle a couché sur une fresque murale pornographique s'oppose à ce silence inquiétant. Ainsi, alors qu'Angèle revient chez eux après une décennie d'absence, elle s'enquiert de l'identité de ces « hommes dans la chambre » :

Elle parlait des hommes dans la murale de maman. Une murale pas terminée, et qui ne l'aurait jamais été même si elle avait vécu encore cent ans. [...] [M]aman parlait toujours de son « walking progress », comme pour se convaincre qu'elle aurait encore des hommes à ajouter sur ses murs (Barcelo 52).

Leurs intrusions répétées dans la chambre de la défunte rendent opérante la mise en scène de la sexualité de la mère et rappellent incessamment l'origine floue des protagonistes Marchildon. Le problème de l'abjection de Raymond et d'Angèle est donc,

premièrement, lié à la sexualité dégradante d'une mère qui les répugne, pour ensuite être transposé sur l'identité – ou plutôt l'absence d'identité – de celui qui serait leur père.

Il appert qu'un motif fréquent dans la fiction québécoise contemporaine concerne le besoin des enfants d'une reconnaissance du père<sup>7</sup>. En somme, le fait que la mère soit représentée comme abjecte donne raison à l'abandon de ce dernier, une idée d'autant plus délétère pour la progéniture qu'elle est redoublée par la menace, pour Angèle, de coucher sans le savoir avec lui<sup>8</sup>. L'abjection familiale, en tant que conséquence de l'identité floue du père, se matérialise alors dans la fresque tout comme l'est l'idée de la sexualité maternelle étant donné que « the pleasure of the female body, defying castration, is the most radical form of subversion. Rather than accepting that pleasure has to come to an end, woman perversely attempts to prolong it » (Sjöholm 90). Ce désir maternel de prolonger le plaisir trouve son écho dans l'espoir, mentionné plus haut, de ne jamais avoir fini le « walking progress ». À la fois choqués d'être la conséquence directe d'un orgasme et d'être sortis du sexe d'une femme répugnante, les enfants Marchildon sont également troublés de ce qu'ils ne savent pas qui est leur géniteur : « Je suis allé dans la chambre de maman. J'ai regardé nos douze peut-être pères l'un après l'autre » (Barcelo 68). Même s'il avait désiré retrouver le visage de son père sur la fresque murale, le personnage ne l'aurait reconnu avant que le ministre ne se rende chez eux pour être, ironiquement, abattu par la fille qui avait passé sa vie à le rechercher.

Finalement, il reste peu étonnant que l'abjection picturale, qui était jusqu'alors le fait de la mère morte, se matérialise en Angèle demeurée seule après avoir tué son frère. Si les psychologues se sont intéressés aux diverses fonctions du père, les enfants Marchildon sont dépourvus de la moindre de ces dernières, leur père n'apparaissant ni comme géniteur ni comme père symbolique qui leur aurait permis de construire une parole digne de ce nom<sup>9</sup>. Cette « *perte* inaugurale fondant [leur] être propre » (Kristeva 12 ; c'est l'auteure qui souligne), celle du nom du père, les empêche de se construire une identité, impliquant et rappelant sans cesse leur propension à l'abjection.

Or cette disparition du Nom-du-père se situe au centre du discours de la transcréation de *Cadavres* où elle est, globalement, accentuée à travers de longues séquences centrées sur la fresque murale, ce « walking progress » somme toute anecdotique dans l'hypotexte. En effet, la séquence troublante (26:46 à 30:10) de la nuit qu'Angèle (Julie le Breton) passe dans la maison familiale, certaine que sa mère n'est pas réellement morte, compile autour de la surnommée « galerie des minables » les sèmes abjects que sont le sexe de la mère, le phallus du « peut-être père » et la thématique de l'inceste<sup>10</sup>. Alors qu'Angèle vient de se coucher dans le lit, apprêté par son frère, de draps de satin rouge, le passage d'un train provoque un enchaînement d'événements horribles pour la jeune femme, alors instance de focalisation. Quatre types de plans, filmés par une caméra tremblante afin de tenir compte du passage du train, se juxtaposent à travers des coupes franches : tout d'abord, le dos d'Angèle nu et ce qu'elle envisage avec horreur (la fresque murale) en arrière-plan (Capture 1) ; ensuite, l'ampoule au plafond dont la faible lueur intermittente permet d'apercevoir la fresque ; les plans rapprochés de visage

7 Dans les termes de Lori Saint-Martin, « children's desire to be *seen*, in the strongest sense, and recognized by their father » (127).

8 La protagoniste a en effet tendance, d'après le narrateur, à convoiter tous les hommes qui s'approchent de sa mère. D'ailleurs, cette dernière lui lance qu'elle aurait déjà couché avec son père, pour se venger de ce qu'elle l'ait trahie.

9 D'après Lacan : « le père symbolique, c'est le nom du père. C'est l'élément médiateur essentiel du monde symbolique et de sa structuration. Il est nécessaire au sevrage, plus essentiel que le sevrage primitif, par quoi l'enfant sort de son pur et simple couplage avec la toute-puissance maternelle. Le nom du père est essentiel à toute articulation du langage humain » (364).

10 Notons que nous n'analysons ici que la séquence de présentation de la fresque murale, cette dernière réapparaissant avec le même usage de la bande sonore et des cris de jouissance, ainsi que la réaction effrayée d'Angèle, dans une autre séquence (débutant à 1:29:39).

qu'Angèle tente de préserver de la vision abjecte (Capture 2) ; et enfin, des balayages de caméra en gros ou très gros plan parcourant les corps masculins pour invariablement finir sur leurs sexes. Ces quatre types de plans (dont le plus long ne dure pas trois secondes) suscitent le mal-être du public d'autant qu'ils sont accompagnés du tremblement de la caméra et d'une bande son surchargée : d'une part, une musique de cirque inquiétante dont le rythme s'accélère tout au long de la séquence ; d'autre part, des cris de jouissance graveleux et un rire menaçant de femme, qui commencent après que le train a fini de passer.



(Capture 1 – *Cadavres*, Canuel, 2008, 27:51)



(Capture 2 – *Cadavres*, Canuel, 2008, 27:52)

Si la réaction d'Angèle, effrayée et se cachant sous les draps, correspond bien à ce que l'on attendrait du rejet de la vision abjecte<sup>11</sup>, la fin de la séquence présente un autre voyeur qui, au contraire, ne se préserve pas : un lent zoom s'approche en effet des prunelles, luisantes, de la mère sur la fresque (Capture 3). Ces prunelles n'appartiennent pas à la peinture mais sont en fait celles de Raymond (Patrick Huard), positionné dans la chambre annexe, en train de se masturber devant le spectacle de l'effroi de sa sœur. Ainsi la fresque est-elle doublement abjecte : à travers ce qu'elle représente pour le frère et la sœur (elle coïncide alors avec notre interprétation de l'hypotexte), mais aussi parce qu'elle permet au désir incestueux de trouver ici une certaine satisfaction sadique, un désir qui se laisse par ailleurs interpréter comme conséquence de l'absence paternelle.



(Capture 3 – *Cadavres*, Canuel, 2008, 28:20)

Faisant à plusieurs autres reprises surface jusqu'à être explicitement joué devant les yeux du public<sup>12</sup>, le désir incestueux de Raymond et Angèle occasionne incessamment la matérialisation de la mère morte (Sylvie Boucher). Dans la séquence de la fresque susmentionnée, sa forme évanescence reproche à Raymond de ne pas mériter, parce qu'il est sale, sa sœur. Après sa mauvaise nuit, Angèle décide de quitter ce lieu de perdition qu'est leur maison et le fantôme de la mère s'en prend alors brutalement à Raymond de ce que, par sa faute, « elle s'en aille. » De la même manière, alors qu'il enterre enfin le corps maternel, ce même fantôme lui rappelle avec acrimonie : « y a des affaires qu'on peut pas changer. C'est ta sœur. Ta sœur ! » Comme Raymond décide malgré tout de coucher avec Angèle, le visage de la morte n'a d'autre recours que de l'insulter : « t'es rien qu'un hostie de minable ! »

Dans la lignée de ces trois effets abjects (le *topos* de la fresque murale qui prive les enfants Marchildon de père, l'inceste qui en découle, et les apparitions du corps évanescence de la mère odieuse), la dernière séquence du film entérine cette sensation qui n'a fait que croître : le dernier plan se focalise sur le cadavre frais de Raymond et est accompagné de la voix-*off* du protagoniste, qui avait disparu depuis le pré-générique :

11 Dans les mots de l'auteur : « We turn away from something that causes disgust because we do not want to be in contact with it, we fear it and it is perceived to be dangerous because of its power to contaminate or pollute by contact or ingestion » (Arya 28-9).

12 Dans la séquence (allant de 1:27:59 à 1:30:00) qui précède le meurtre de Raymond par Angèle qui, après l'avoir brutalement éconduit, comme l'attend le public, refuse finalement qu'il la quitte. Tandis que Raymond se targue de ses désirs incestueux, Angèle restera ambivalente à ce sujet tout au long du film.

« Angèle, c'était ma sœur, et pis un jour je l'sais moé qu'on s'est aimé. Pis ce jour-là, j'sais que j'étais beau. Dans les yeux d'Angèle, chui sûr qu'j'étais beau. Fait qu'mangez donc toutes d'la marde ! » Salace et colorée, cette dernière injonction, prononcée avec la verve de Patrick Huard, donne un crédit incontestable à l'inceste tout en déplaçant l'abjection sur le public devenu, avec ces quelques mots, scatophage.

### **Du stade du miroir au puzzle brisé – *Mirror Lake* et *Lac Mystère***

D'une tout autre manière, le titre du roman de Michaud ne manquera pas de faire penser au « stade du miroir » qui, à travers la découverte du reflet, balise et structure le développement psychologique du petit humain : « pour se constituer, le moi s'appuie sur le reflet et grandira et se maintiendra grâce à des identifications successives » (Simard 48). Dès les premières pages, la capacité de réfléchissement de *Mirror Lake* est à l'origine de l'attirance de Fred pour ce lieu. Le narrateur homodiegétique désire en effet effacer toute trace de son passé : « le miroitement de ses eaux trompeuses vous pousse à vous regarder droit dans les yeux et à vous demander qui vous êtes, qui vous auriez pu être, pendant que le miroitement s'estompe et que vous constatez qu'il n'est pas de réponse à cette question » (Michaud 11). Afin de se comprendre, les humains qui viennent se reposer sur les bords du *Mirror Lake* sont tout d'abord éconduits par les eaux pour ensuite être, un jour, ressuscités à l'instar de l'expérience du miroir lacanien qui offre au « moi [d'être défini] comme une 'construction imaginaire' fondée sur l'image et l'identification » (Simard 48).

Après la première moitié (réaliste) du roman, passée dans la compagnie d'un voisin difficilement supportable (Bob Winslow), d'une danseuse (Anita Swanson) et de deux chiens (Bill et Jeff), ce que Fred Moreau voit dans le miroir de l'hôpital où il se réveille après un long coma, ne ressemble pas à ce qu'il croyait être. Victime de ce que d'aucuns appelleront l'« expérience du miroir brisé<sup>13</sup> », Fred voit d'abord, à la place de son reflet, Humpty Dumpty, son cauchemar le plus « immonde » (Michaud 249). Son visage prend ensuite les traits de celui de son voisin, ce qui provoque sa panique :

Jeter un coup d'œil dans le miroir, histoire de m'assurer que j'avais halluciné Humpty Dumpty. Je n'aurais pas dû... Je n'aurais pas dû, car ce qui m'est apparu dans le miroir était pire que Humpty Dumpty. J'y ai aperçu Winslow, Bob Winslow, l'unique, l'inégalé, la tache qui me regardait avec ses grands yeux pervenche et sa grosse face amaigrie par un an de jeûne. Devant pareille horreur, n'importe qui d'autre se serait évanoui, mais ça commençait à faire et je me suis retenu, je devais regarder la vérité en face (Michaud 254).

Le sentiment d'abjection ressenti pour avoir le visage d'un autre est redoublé de l'horreur d'être justement devenu ce « misérable » voisin, adjectif renvoyant aux développements de Bataille pour qui, « après avoir voulu dire *qui porte à la pitié* [, misérable] est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion. Ce mot exprime dans ce dernier cas une colère brisée par le dégoût et réduite à l'horreur muette » (1934, 218 ; l'auteur souligne). Dépassant l'« horreur muette », Fred-Winslow se noie, dans la seconde moitié du roman, dans une ribambelle de questionnements. Il s'ouvre d'abord à ses chiens :

Un homme tombe dans le coma et, quand il se réveille, il n'est plus lui. Qui suis-je ? Pas de réponse. Un homme tombe dans le coma. Quand il se réveille,

13 Une expérience relatée dans les contes de fées, objet de prédilection des théories psychanalytiques, et correspondant, par exemple, à l'expérience de la belle-mère de Blanche-Neige dans le conte éponyme. Cette dernière, en ne se reconnaissant plus dans son miroir, devient verte de jalousie et folle de rage : « le vieillissement vient atteindre la reine dans son corps et l'expérience du miroir brisé vient l'atteindre dans la représentation qu'elle a de son corps propre et de son rapport à l'autre » (Simard 50).



il a un fils dont il n'est plus le père. Que s'est-il passé ? Silence autour de moi. Un homme tombe dans le coma. Quand il se réveille, celui qu'il était ou croyait être dort avec la maîtresse du voisin de celui qu'il est devenu (Michaud 269).

Alors qu'il s'attend à ce que ses interlocuteurs canins lui répondent, Fred-Winslow s'enfonce dans l'*ipsé*, renvoyant à « ce manque fondateur de tout être » (12 ; l'auteure souligne) dont traite Kristeva. Le narrateur liste par la suite différentes hypothèses : « Ou j'étais effectivement devenu fou, ou je l'avais toujours été et ne l'étais plus, ou j'étais encore dans le coma, ou j'étais victime d'une vaste et diabolique machination... » (Michaud 269) Ce n'est qu'une fois qu'il a finalement accepté d'être devenu Winslow, à l'instar de ce qu'indique son visage, que le personnage se rend compte que le miroir de sa salle de bain ne montre pas la même chose que Mirror Lake :

Je suis redescendu au lac, me suis de nouveau accroupi, et j'ai vu ce que Mirror Lake m'avait montré quelques minutes plus tôt : moi. Je suis ensuite allé demander une contre-expertise au miroir de la salle de bain, suis redescendu, suis remonté, trois ou quatre fois d'affilée, pour conclure enfin que le lac ne voyait pas la même chose que le miroir. Lequel des deux se trompait ? Mystère (Michaud 319-20).

Comme si l'abjection n'avait pas déjà assez détérioré l'identité du narrateur à travers le stade du miroir raté, un état d'entre-deux fige finalement Fred-Winslow sur une incertitude abjecte. Celui qui était Fred, puis Winslow, puis Artie, puis plusieurs animaux, conclue, dans les dernières pages du roman : « J'habite à Mirror Lake depuis vingt ans et je n'ai pas encore réussi à déterminer si je suis mort et si je suis en enfer, au paradis ou dans un lieu transitoire que l'on pourrait nommer le purgatoire » (Michaud 329). Or, d'après Mary Douglas, c'est justement dans les états transitoires et dans l'indéfini que gît l'abjection<sup>14</sup>, ce que réitère Kristeva en expliquant que l'expérience abjecte « tire vers là où le sens s'effondre » (9). Il va sans dire que le sens s'est effondré pour le protagoniste de Michaud, ce qui coïncide, avec l'éclatement du sens, à une forme de méta-abjection.

Si Fred tente également de fuir son passé dans l'hyperfilm d'Érik Canuel, réintitulé *Lac Mystère*, son futur est tout autant sujet à caution, à l'instar de l'hypotexte où l'avenir est prédit par un roman que Winslow engage Fred à lire<sup>15</sup>. S'émancipant de la référence au lisible, Canuel lui substitue un puzzle, représentant un pêcheur sur un lac susceptible d'être le lac Kaionwahere (traduit « lac des âmes perdues » et également appelé « lac mystère » dans le film), et centre huit séquences importantes autour de sa construction. Alors qu'il cherche, à son arrivée au chalet, à cacher une valise pleine de coupures de \$200, Fred Moreau (Maxim Gaudette) découvre un puzzle qu'il commence immédiatement à construire au cours de cette soirée pluvieuse et après avoir fait la connaissance de son affable voisin (Laurent Lucas). Avant d'entamer son activité, le jeune homme lit des commentaires d'anciens locataires, inscrits au stylo ou au crayon dans le couvercle de la boîte. Lugubres et ésotériques pour la plupart, ils sont à l'origine de notre intérêt pour ce *topos* et influencent notre interprétation des différentes métamorphoses, proleptiques et donc abjectes, du puzzle à travers le film. En effet, bien qu'elles ne soient *a priori* qu'anecdotiques, ces séquences tiennent compte de la métamorphose inquiétante du puzzle, filmée à travers un système singulier de gros plans, comme en guise de prédiction de chaque tournant diégétique.

14 Selon les termes de l'auteure : « Danger lies in transitional states, simply because transition is neither one state nor the next, it is undefinable » (Douglas 96).

15 L'effet magique du livre n'est, cependant, validé qu'en épigraphe de la dernière partie où l'auteure cite Philippe Geluck : « Il n'y a qu'un passé. Et il n'existe qu'un seul présent. Par contre, il y a une multitude de futurs. Mais seul l'un d'eux se réalise. »

Ainsi, ce qui prend d'abord forme sous les yeux concentrés de Fred est un pêcheur, l'exact portrait de son voisin Philippe Morel qui consacre le plus clair de son temps à pêcher sur le lac (Capture 4). Plus tard, après avoir rencontré Kate (Laurence Leboeuf), une danseuse avec qui s'ébauche une histoire d'amour, Fred se consacre à nouveau à son puzzle : il identifie trois coyotes qui, postés sur la rive du lac, contemplant l'hors-champ (Capture 5), et un « voyeur », placé dans l'ombre sur l'extrême droite du puzzle, qui regarde dans la direction du pêcheur.



(Capture 4 – *Lac Mystère*, Canuel, 17:56)



(Capture 5– *Lac Mystère*, Canuel, 41:25)

Jusqu'ici, rien d'inquiétant si ce n'est le positionnement des personnages, lesquels semblent vouloir fuir la compagnie les uns des autres. Notons néanmoins qu'à cette étape, la construction n'a déjà plus rien à voir avec la couverture du puzzle, présentée dans la séquence de l'arrivée au chalet. Une fois déserté par Kate, blessée par la maladresse de son comparse, puis par Philippe qu'il a brutalisé, Fred envisage avec accablement l'étendue de sa solitude. Nonobstant, il retourne à son puzzle dont la fonction magique ne manquera plus d'être ignorée du public : le prochain personnage, une jeune femme qui ressemble étrangement à celle qui vient de le quitter (Capture 6), élicite la valeur prophétique du puzzle. Entourée de coyotes menaçants, elle est placée au centre du puzzle, sur la rive d'un lac où le pêcheur est maintenant poursuivi par un animal hargneux.



(Capture 6 – *Lac Mystère*, Canuel, 1:19:00)

Après une succession de fondus enchaînés, Fred s'endort sur le puzzle qu'il vient de terminer : un lent dézoom donne d'abord d'envisager la jeune femme, sereine et entourée de coyotes calmes et doux, puis le pêcheur dont le visage a changé et regarde maintenant dans sa direction. Un doux clair de lune luit sur des personnages et animaux souriants tandis que Fred dort paisiblement sur le travail accompli après avoir pris la décision de présenter, le lendemain, ses excuses à son voisin (Capture 7).



(Capture 7 – *Lac Mystère*, Canuel, 1:20:13)

Même s'il est, à ce stade du film, terminé, le puzzle change pourtant à nouveau quand Fred revient d'un séjour en hôpital dû à son altercation avec le Sergent Paquette (Benoît Gouin), ancien « boyfriend » jaloux de Kate, qui le frappe au point de le faire sombrer dans le coma. Dans cette séquence, la barque du puzzle est maintenant vide (Capture 8) et celui que l'on identifie comme ayant été le pêcheur – qui ressemble d'ailleurs à Fred – a pris place auprès de la jeune femme souriante (Capture 9). Il fait jour, des fleurs et des papillons colorent l'ouvrage. Comme l'avait présagé la barque vide sur le puzzle, Philippe disparaît dans la scène suivante en se jetant dans le lac des âmes perdues.

(Capture 8 – *Lac Mystère*, Canuel, 1:43:40)(Capture 9 – *Lac Mystère*, Canuel, 1:43:50)

De la sorte, plusieurs événements sont prédits par le puzzle qui fonctionne, d'une part, comme un témoignage de l'état d'esprit des personnages, d'autre part, comme une mosaïque de prolepses, à l'instar du brouillage identitaire présenté dans l'hypotexte. Si l'on tient parallèlement compte des inscriptions sur le couvercle, lues par la voix-off de Fred comme d'une adresse au public, elles offrent une lecture diégétique à rebours. La première, « Prenez garde au pêcheur. Il n'est pas qui il prétend être », trouve rapidement sens dans les changements successifs de celui qui est le pêcheur : tout d'abord associé au voisin-pêcheur, il est ensuite attiré par la jeune femme qui représente Kate pour enfin être présenté à ses côtés, avec le visage de Fred. Protéiforme, le pêcheur n'est en effet pas « qui il prétend être ». La dernière inscription, « Il faut en finir avant d'en arriver là », va dans le même sens puisque la disparition du pêcheur du puzzle souligne la détresse dans laquelle Philippe a progressivement sombré, à l'insu de ses comparses. Ce dernier se réfugie en effet auprès du lac dans l'espoir de faire le deuil de sa femme et de son fils, perdus en pleine mer. Les deux autres citations, « I'm so alone, I'm not myself anymore. I wonder at the sinner in the mirror » et « L'ours noir surveille le labyrinthe de la forêt. Il reviendra me hanter », peuvent être attribuées, pour la première, à Kate (seule protagoniste anglophone), pour la seconde, au Sergent Paquette, qui deviendrait ainsi l'ours (la menace tacite), finalement mis hors d'état de nuire par un groupe de mafieux. Ses lunettes noires, décrites maintes fois dans le roman, renvoient à la couleur de l'animal et confortent cette interprétation. Ainsi, alors que les problèmes identitaires de chacun des personnages du film (Fred, Kate, Philippe, voire Paquette) sont apparemment causés par les changements surnaturels du puzzle, il est d'autant plus intéressant que ces derniers

soient présagés par les témoignages des anciens locataires du chalet, tous irrésistiblement attirés par cet objet magique. A l'instar de la vie de Fred, dont nous sommes témoins, celle des occupants du chalet aurait-elle aussi suivi des variations identiques du puzzle, dans un cercle interminable ou un *maelström* identitaire qui ressembleraient à s'y méprendre à l'expérience du miroir brisé vécue par le narrateur de l'hypotexte ?

Comme justification à cette hypothèse, une séquence entière entérine l'importance du puzzle (1:39:26 à 1:40:07) : plus d'une trentaine de plans se succèdent dans cette séquence d'à peine une minute, alternant des visions paranoïaques où Kate couche avec Paquette ou embrasse vicieusement Philippe ; des inserts (dont la couleur est saturée) du lac, de poissons agonisants ou de leurs entrailles ; et des plans fixes où des pièces de puzzle éparpillées sont aspirées vers la caméra dans un cliquetis assommant. Cet ensemble, clairement identifié comme un cauchemar de Fred, encore comateux, donne à lire le délire du personnage comme étant engendré par ce cliquetis des pièces, et non, comme on s'y attendrait, par des émotions négatives (jalousie, dégoût, terreur) suggérées par les autres scènes<sup>16</sup>.

### Conclusion

Si les thématiques de ces quatre récits (perte ou absence d'identité, inceste, maux d'amour et suicide) ne véhiculent pas une réflexion particulièrement optimiste de l'expérience humaine, si les sèmes et *topoi* abjects sont utilisés sans compromis, force est d'admettre que la sensation de la spectatrice n'est pas, contre toute attente, *considérablement* abjecte. Par des moyens atypiques, Érik Canuel offre en effet une expérience cathartique à travers ces hyperfilms, rappelant le constat de Kristeva sur les « diverses modalités de purification de l'abject [qui] constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans cette catharsis par excellence qu'est l'art, en-deçà et au-delà de la religion » (24). D'après l'analyse des films d'horreur menée par Barbara Creed, le plaisir devant de tels récits est certes pervers mais il participe également d'une purification de l'être<sup>17</sup>. Ce dernier élément fait d'ailleurs écho à ce que nous a confié Canuel dans une interview où nous avons discuté de ses nombreuses transcréations : « *Cadavres*, ça se lit comme tu bois un Coke, tu rotes comme tu rotes après avoir bu un Coke, c'est aussi vicieux, sale, jouissif... et ça a l'intelligence de ne pas se prendre au sérieux tout en étant narrativement une des plus belles embaardées que tu puisses avoir dans la lecture.<sup>18</sup> » Il nous semble que le réalisateur québécois est parvenu à relever ce défi de conciliation des extrêmes, maternant à la fois l'esprit vicieux et le sentiment de jouissance procuré par les hypotextes, dans le but d'offrir deux transcréations, atypiques dans son propre corpus, singulières pour la production québécoise, et qui ont été, à cause de ce ton subversif aussi ludique soit-il, loin d'obtenir l'assentiment général du public et de la critique.

*King's University College (Western University)*

---

16 Les plans portant sur les pièces du puzzle qui se font d'abord aspirer puis rejeter par la caméra sont en effet les plus nombreux (1:39:35, 1:39:40, 1:39:44, 1:39:52, 1:39:55, 1:40:02 et 1:40:04). Ils ponctuent cette séquence d'une minute toutes les sept secondes. Ne comportant aucun aspect terrifiant en soi, l'inversion du mouvement des pièces du puzzle (d'abord aspirées puis rejetées) est pourtant à l'origine du réveil violent du personnage comateux.

17 Selon les termes de l'auteure, « viewing the horror film signifies a desire not only to perverse pleasure (confronting sickening, horrific images, being filled with terror, desire for the undifferentiated) but also a desire, once having been filled with perversity, taken pleasure in perversity, to throw up, throw out, eject the abject (from the safety of the spectator's seat) » (Creed 10).

18 Voir Marie Pascal, « Érik Canuel, transcréateur : *Le Survenant* et autres transcréations filmiques. » *Voix Plurielles*, vol. 17, n°1 (2020) : 207-212.

## OUVRAGES CITÉS

- Arya, Rina. *Abjection and Representation – An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.
- Bataille, Georges. « L'abjection et les formes misérables. » *Œuvres complètes*, tome 2, Paris : Gallimard, (1934), 1970 : 217-222. Etc.
- . « La Part Maudite » [pub. dans *L'Érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, 1957] *Œuvres complètes*, tome 8, Paris : Gallimard, 1970.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York & London: Routledge, 1993.
- Douglas, Marie. *Purity and Danger – An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Lacan, Jacques. *La Relation d'objet (1956-57)*. Paris : Seuil, 1984.
- Saint-Martin, Lori. « Bastards, Legitimacy, and New Families in Contemporary Québec Fiction. » *American Review of Canadian Studies*, vol. 41, n°2 (2011): 125-137.
- Simard, Catherine. « Le Miroir s'est brisé : *Œdipe a vieilli* – Amorce d'une réflexion sur le vieillissement et l'altérité. » *Santé mentale au Québec*, vol. 12, n°1 (1987) : 47-54.
- Sjöholm, Cecilia. *Kristeva and the Political*. London & New York: Routledge, 2005.