

Université de Montréal

**Étude de la « régionalité » littéraire**  
**dans *Arvida* de Samuel Archibald, *Atavismes* de Raymond Bock**  
**et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier**

par  
Stéphanie Tremblay

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littératures de langue française

Août, 2016

© Stéphanie Tremblay, 2016

## RÉSUMÉ

Consacré à deux recueils et à un roman parus en 2011, *Arvida* de Samuel Archibald, *Atavismes* de Raymond Bock et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier, le présent mémoire interroge la représentation de territoires régionaux dans la littérature québécoise contemporaine. Il propose que le territoire exploré par ces fictions soit en fin de compte plus imaginaire que réel, d'où l'adoption du concept de « régionalité » emprunté à Francis Langevin. Le premier chapitre présente l'histoire des régionalismes littéraires français et québécois et s'attache à la façon dont le corpus étudié s'en distingue et s'en inspire, entre autres par des allusions intertextuelles. Il procède ensuite à l'analyse des univers intertextuels des fictions associées à la notion de bibliothèque imaginaire. Le second chapitre explore les questions d'héritage, de mémoire et de filiation par l'entremise d'analyses textuelles, lesquelles relèvent des difficultés de transmission et d'appropriation du souvenir. Enfin, le troisième chapitre porte sur les rapports complexes qu'entretient le corpus avec le réalisme littéraire, en mettant en scène des univers à la fois familiers et étranges sur le plan référentiel. En découle une forme de distanciation qui s'accompagne du motif de l'éloignement, tout en empruntant des éléments à l'inquiétante étrangeté freudienne.

**Mots-clés :** Régionalité, territoire imaginaire, référentialité, héritage, *Il pleuvait des oiseaux*, *Arvida*, *Atavismes*, littérature québécoise contemporaine.

## **ABSTRACT**

Drawing from two collections and one novel published in 2011, *Arvida* by Samuel Archibald, *Atavismes* by Raymond Bock, and *Il pleuvait des oiseaux* by Jocelyne Saucier, this thesis explores the representation of regional territories in contemporary Quebec literature. It proposes that the territories described by these works of fiction are more imagination than reality, as Francis Langevin's concept of "régionalité" suggests. The first chapter addresses the history of French and Quebecois regionalism, emphasizing how the examined corpus distinguishes itself and draws inspiration, in large part by way of intertextual allusions. This leads to an investigation of the intertextual universes of fictional works associated with the notion of the imaginary library. The second chapter explores questions of heritage, memory and filiation by way of textual analysis, revealing the challenges associated with the transmission and appropriation of memory. Lastly, the third chapter explores the complex relationship between the corpus and literary realism, situating universes both familiar and foreign on the referential plane. Thus results a form of detachment which takes shape as a thematic pattern of remoteness, borrowing Freudian elements of disquieting strangeness.

**Keywords:** "Régionalité", imagined territories, referentiality, heritage, *Il pleuvait des oiseaux*, *Arvida*, *Atavismes*, contemporary Quebec literature.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	i
ABSTRACT .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
INTRODUCTION .....	1
<b>CHAPITRE 1 - LA RÉGIONALITÉ ET SES QUESTIONS INTERTEXTUELLES</b> .....	<b>11</b>
<b>RÉGIONALISMES ET RÉGIONALITÉ</b> .....	<b>11</b>
Les régionalismes québécois .....	11
Les régionalismes français, du XX <sup>e</sup> siècle à aujourd'hui .....	14
<b>L'« AUTONOMIE » DE LA RÉGIONALITÉ</b> .....	<b>17</b>
L'identité influencée par le lieu de l'origine, ou la « fatalité du territoire » .....	17
Bibliothèque et référentialité .....	21
<b>LA BIBLIOTHÈQUE D'ATAVISMES</b> .....	<b>26</b>
Métatextualité et surconscience.....	26
Altérations, réécriture et trafic historiques .....	29
<b>LA MÉDIATHÈQUE D'IL PLEUVAIT DES OISEAUX</b> .....	<b>33</b>
La précieuse mémoire.....	34
L'essentiel héritage de l'image.....	35
<b>CHAPITRE 2 - LES QUESTIONS DE L'HÉRITAGE, DE LA MÉMOIRE ET DE LA</b> <b>FILIATION</b> .....	<b>38</b>
<b>INTRODUCTION : HÉRITAGE, MÉMOIRE, FILIATION</b> .....	<b>38</b>
<b>L'HÉGÉMONIE DES ATAVISMES</b> .....	<b>43</b>
Le legs matériel hanté.....	43
Le legs psychologique et mortifère .....	49
L'héritage collectif colonisé .....	54
L'héritage national abîmé.....	55
<b>RUMEURS ARVIDIENNES</b> .....	<b>59</b>
La surprésence sensorielle.....	60
La trace ou l'empreinte réinvestie .....	61
Les récits de famille empêchés.....	64
<b>CHAPITRE 3 - RÉALISME, RÉEL ET FANTASTIQUE</b> .....	<b>69</b>
<b>RÉALISME ET LIEU LITTÉRAIRE</b> .....	<b>69</b>
<b>L'ÉTRANGE ÉCLATEMENT DU RÉEL D'ARVIDA</b> .....	<b>75</b>
Inquiétante étrangeté et fantastique .....	75
Domestiquer le territoire.....	79
L'animalisation des gens peuplant les territoires arvidiens.....	82
Posséder le territoire .....	86
<b>LE RÉEL CONTOURNÉ D'IL PLEUVAIT DES OISEAUX</b> .....	<b>89</b>
L'écart géographique et temporel.....	89
La communauté éphémère.....	94
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>105</b>

## **REMERCIEMENTS**

Je veux d'abord remercier chaleureusement ma directrice, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour tous ses précieux conseils, toujours sensibles et intelligents. Sa disponibilité, sa confiance et sa rigueur m'auront permis de mener à terme ce projet.

Je tiens ensuite à remercier mes parents, Esther et Régis. Merci pour votre support, votre écoute, votre générosité et votre amour. Sans vous, je ne sais pas si je serais parvenue à écrire ce mémoire.

Je remercie également Justin, Gabrielle et Olivier. Votre présence est plus précieuse que tout.

Finalement, pour les coups de pouce techniques et poétiques, je salue Miriam, Kevan, Léo et tous ceux qui m'ont aidée à un moment ou un autre.

## INTRODUCTION

Depuis plusieurs années, la culture dite du terroir connaît une popularité qui ne semble pas s'essouffler. La multitude de « produits du terroir » distribués dans les marchés, ruraux comme urbains, va de pair avec une volonté, voire une tendance, de consommation locale. La célèbre cabane à sucre de Martin Picard semble quant à elle bien représenter l'apogée de l'alliance, peut-être idéalisée, entre la tradition culinaire québécoise et l'innovation gastronomique. La cabane du Pied de Cochon fait d'ailleurs l'objet d'une émission de télévision depuis plusieurs saisons, conférant au phénomène le statut de production culturelle de masse.

Outre l'engouement sans cesse renouvelé pour l'univers de la gastronomie, le « terroir » a également été investi par les cinéastes et musiciens québécois. Dans l'introduction du dossier « Territoires imaginaires » paru dans *Spirale*, Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier évoquent certains des artistes qui ont contribué à la mouvance :

On ne compte plus les œuvres cinématographiques qui situent leur action en région ou dans les zones périurbaines. Qu'il s'agisse de Denis Côté, de Catherine Martin, de Bernard Émond ou de Robert Morin, la liste des cinéastes qui se sont prêtés à l'exercice est longue. De même, depuis les détours *world music* en passant par le Lac-Saint-Jean des Colocs et la musique d'un Fred Fortin ou d'une Mara Tremblay dans les années 1990, le nombre de musiciens ou de groupes folk a explosé durant les années 2000<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, « Présentation. Territoires imaginaires », *Spirale: arts, lettres et sciences humaines*, n° 250, 2014, p. 31.

Mercier et Lapointe ajoutent qu'à l'instar des œuvres littéraires et cinématographiques, les représentations régionales mises en scène dans la musique folk s'éloignent sans conteste de l'idéalisation. Consacré à la littérature des espaces situés en périphérie des grands centres, le dossier « Territoires imaginaires » souligne tout de même que la littérature n'est pas « le lieu où se déploie avec le plus d'insistance le phénomène<sup>2</sup> ». Devant la profusion de ces représentations, qu'elles soient musicales, cinématographiques ou littéraires, force est de constater qu'une tendance se dégage : elles dépeignent toutes un territoire somme toute peu harmonieux.

Afin d'éloigner les présuppositions qui pourraient y être liées à tort, je tenterai ici de départager soigneusement les différentes appellations et catégories entourant cette tendance littéraire effervescente du « néoterroir ». Le phénomène littéraire a rapidement trouvé cette étiquette, laissant sous-entendre un renouvellement du régionalisme. Mais s'agit-il réellement d'un retour d'une mouvance ancienne? Dans son article « Ruralité trash », Mathieu Arsenault considère la littérature du terroir comme un « vecteur d'oubli<sup>3</sup> » qui aurait permis à la littérature québécoise de vivre un « moment dialectique à partir duquel elle pourrait faire table rase du passé<sup>4</sup>. » La littérature du terroir aurait été oubliée pour mieux laisser place à l'inventivité, et force est d'admettre que rares sont ceux qui se prêtent à la lecture de *La terre paternelle* par pur plaisir. Ces œuvres semblent être devenues indissociables du puissant contexte idéologique qui les a entourées dès leur parution. Je reviendrai sur la question du régionalisme plus amplement dans le premier chapitre de ce mémoire, mais il me

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, p. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

paraissait néanmoins nécessaire de souligner ici que l'idée d'un renouveau du courant ne va pas de soi, puisqu'une littérature ayant été érigée comme un repoussoir pendant de nombreuses années ne prend pas si facilement le chemin du retour.

Ce qui émerge depuis quelques années n'est donc pas la représentation lisse du territoire régional, mais quelque chose de bien différent. Il ne s'agirait cependant pas de déterrer certains folklores appartenant au passé ou de sortir des oubliettes le patrimoine d'une autre époque, mais plutôt de « visiter les entrailles de nos territoires<sup>5</sup> », tel que le formule Pierre Lefebvre dans l'éditorial du numéro de *Liberté* du printemps 2012 consacré au sujet. Si elle n'est pas nécessairement fausse, cette affirmation est tout de même un peu vague. Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, dans l'introduction du dossier « Territoires imaginaires » de *Spirale*, proposent plus précisément que la ruralité suggérée par ces œuvres ait été transformée, voire rongée par une industrialisation omniprésente : « Plutôt que de faire signe vers le passé, [les œuvres réunies sous la catégorie du néoterritoir] s'attachent aux formes et aux représentations contemporaines du territoire et refusent le plus souvent les images d'un territoire authentique<sup>6</sup>. » Les œuvres participeraient donc à la continuation d'une décentralisation du territoire imaginaire québécois, s'écartant nettement d'un territoire national.

Si l'on veut dresser un juste portrait de cette mouvance néoterritoiriste, il est impossible de passer sous silence le phénomène de l'« École de la tchén'ssâ » de

---

<sup>5</sup> Pierre Lefebvre, « Présentation », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, p. 5.

<sup>6</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, « Présentation. Territoires imaginaires », *loc. cit.*, p. 31.

Benoît Melançon. Le billet intitulé « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », paru le 19 mai 2012 sur le blogue *L'Oreille tendue* de Melançon est loin d'être passé inaperçu. En dépit du titre plaisantin que cette supposée école arbore, une traduction anglaise de scie mécanique, la description de l'« École de la tchén'ssâ » n'a cependant pas été lue avec la distance que le ton ironique du billet commandait : « Cette école est composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité<sup>7</sup>. » Pour de nombreux lecteurs, les éléments convoqués dans cette énumération s'approchaient trop de la vérité pour ne pas être porteurs d'une réflexion réelle.

Dans l'article « J'ai créé un monstre<sup>8</sup> », tiré du dossier « Territoires imaginaires » de *Spirale*, Benoît Melançon revient sur ce qui semble avoir été un vaste malentendu. Les échos de cette « école » se sont rapidement répandus dans les médias de tout acabit. Que ce soit dans les blogues, à la radio de Radio-Canada ou dans *Le Devoir*, on semble accorder au phénomène une place sérieuse dans le paysage littéraire québécois. On traite également du sujet dans la sphère académique, des articles savants aux exposés de colloques universitaires. Melançon explique cependant que, s'il existe des similitudes entre certaines œuvres de Samuel Archibald, William S. Messier, Raymond Bock, Sylvain Hotte ou Geneviève Pettersen, dont une réflexion sur un espace imaginaire, il n'en reste pas moins que cela ne suffit pas à faire école.

---

<sup>7</sup> Benoît Melançon, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille tendue* [blogue], [en ligne], <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>, (page consultée le 20 août 2016).

<sup>8</sup> Benoît Melançon, « J'ai créé un monstre », *Spirale: arts, lettres et sciences humaines*, n° 250, 2014, p. 33-34.

Le présent projet propose donc de s'intéresser à la construction (et à la déconstruction) d'une nouvelle régionalité, d'une représentation d'un espace plus imaginaire que géographique. La recherche que je mènerai tient cependant compte de toutes ces questions liées au « néoterroir », puisque les œuvres à l'étude ont toutes trois été associées à cette catégorie problématique. Paru en 2011, le corpus à l'étude se compose de deux recueils, *Atavismes* de Raymond Bock et *Arvida* de Samuel Archibald, ainsi que du roman *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier.

Les recueils *Arvida* et *Atavismes* sont tous deux parus dans une même collection du Quartanier, portant la mention générique « Histoires » au lieu de celle plus traditionnelle de « Nouvelles ». L'appellation de la sous-collection amène à réfléchir sur la portée plurielle de l'Histoire, suggérant un remaniement, voire une manipulation de cette dernière. Ainsi, la catégorie générique transmet au lecteur une vague idée des négociations et des paradoxes entre mémoire et héritage individuels et collectifs, entre nouveauté et tradition, et entre nouvelles et contes.

*Atavismes* est un recueil de nouvelles aux narrations éclectiques, mêlant des voix contemporaines et citadines à celles de personnages anachroniques vivant au fond des bois de la Nouvelle-France. Les histoires entremêlent des personnages d'hommes contemporains et des coureurs des bois, des colons et des patriotes, déjouant et reformulant ainsi certains tropes de l'Histoire québécoise. Comme le suggère le titre, des caractères, ou plus précisément des tares, referont sans cesse surface par l'entremise

de l'hérédité, biologique ou non. Des réflexions sur les ancêtres, le mensonge et la méfiance sont récurrentes dans l'œuvre.

*Arvida*, un recueil tout aussi éclaté que *Atavismes*, se compose d'histoires liées par l'esprit d'un lieu aux multiples faces. Archibald y explore l'obsession pour l'oubli, et pour ce qui survit à cet oubli. Y sont donc traités les résidus d'époques passées, dont la survivance n'est que rarement due aux héritages familiaux. Samuel Archibald s'amuse à mettre en place un « je » éponyme, auquel la narration s'attache à plusieurs reprises. C'est par la voix de ce narrateur qu'est amorcée la réflexion sur le souvenir et la mémoire, toujours imparfaits, et sur l'impossibilité d'une transmission achevée et authentique d'héritages familiaux et culturels.

*Il pleuvait des oiseaux*, roman plus génériquement traditionnel, se penche sur l'héritage à la fois individuel et collectif que laisse une petite communauté de vieillards derrière elle. Si cet héritage prend la forme de souvenirs liés aux Grands Feux du nord de l'Ontario, il s'inspire surtout de la façon de vivre des vieillards, protégés et isolés en raison de leur grand âge, mais également livrés à une véritable liberté. La vieillesse n'est pas donc pas synonyme de faiblesse dans le roman, bien au contraire.

Afin de contourner les pièges de la catégorisation, je m'inspirerai de la piste d'interprétation de Francis Langevin, qui préfère le terme de « régionalité » à celui de « néo-terroir », permettant ainsi une lecture nuancée des œuvres.

Francis Langevin s'intéresse en effet à cette question dans plusieurs de ses travaux. Il y met en place des analyses traitant de la « régionalité », terme qu'il emploie pour qualifier des œuvres dénotant des rapports à la région en « nommant et en

explorant des toponymes référentiels<sup>9</sup> », contre ce qu'il appelle le « régionalisme », ou plutôt le *nouveau* régionalisme, qui « connoterait » la régionalité, en inventant ou en dérivant des toponymes. Je ne partage pas l'opinion de Langevin à ce sujet, puisqu'un des aspects de mon mémoire s'attachera à montrer que les toponymes réels ne réfèrent pas nécessairement à des espaces réels. Cependant, le terme de régionalité n'entraîne pas les mêmes présupposés que celui de régionalisme, puisque dans l'histoire littéraire québécoise le régionalisme a nécessairement été associé au roman du terroir. Tel que l'explique Langevin dans son article « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », le schéma narratif du roman du terroir ne connaît pas beaucoup de variations : un fils quitte la ferme familiale pour la ville, et cet exil rompt la longue chaîne du patrimoine patriarcal. La ville, lieu de débauche, donne lieu à un échec de la vie libérale, et le fils déchu retourne à la terre, faisant oublier par le fait même les déconvenues et mettant fin à la spoliation de sa famille<sup>10</sup>. Langevin donne *La terre paternelle* de Patrice Lacombe comme exemple de ce canevas narratif, sur lequel je reviendrai plus amplement dans le premier chapitre.

Le terme « régionalité » de Langevin semble également plus approprié au traitement de la référentialité que la présente étude privilégiera. Selon Langevin, il

---

<sup>9</sup> « Je proposais deux rapports aux lieux : d'une part un rapport référentiel et connivent dans les romans d'Hervé Bouchard, Éric Dupont (en particulier *Bestiaire*) et François Blais; d'autre part un rapport allégorique, une transposition qui décalque par différents métaplasmes (Groupe  $\mu$ ) ou qui invente des localités; opération particulièrement visibles chez Sébastien Chabot, Christine Eddie et dans *La logeuse* d'Éric Dupont. », Francis Langevin, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Zuzanna Malinowska, Sylviane Alice Coyault et Francis Langevin (dirs.), *Histoire de familles et de territoires*, Prešov, Presses de l'Université de Prešov, 2012, en note de bas de la p. 2.

<sup>10</sup> Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 61.

faudrait éviter de chercher dans les œuvres une représentation de la réalité québécoise. Au contraire, cette littérature donnerait lieu à une « autarcie discursive qui semble valoriser davantage le rapport au littéraire que le rapport au monde, le rapport à la textualité plutôt que le rapport à la société<sup>11</sup>. » Le corpus choisi n'est pas de l'ordre du « nouveau régionalisme » développé dans l'article de Langevin. Cependant, on y lit un rapport à la textualité fortement revendiqué, bien davantage qu'un rapport au réel, qui n'en est toutefois pas absent. En effet, les liens qu'entretiennent les textes étudiés aux lieux ne sont pas uniquement d'ordre référentiel et géographique, renvoyant ainsi obliquement à l'inscription dans un terroir, mais ils se présentent également sous la forme de palimpsestes dévoilant plusieurs références intertextuelles. Ainsi, l'étude des référents permettra de prendre en compte les relations particulières qu'entretient le terroir à l'héritage, tout comme les relations de celui-ci à la littérature.

Il faudra donc d'emblée mettre en place une définition approfondie de la régionalité, puisque c'est sous cette « étiquette » que je rassemblerai les trois œuvres du corpus. Le premier chapitre de ce mémoire s'attachera à cette définition, d'abord en la comparant au courant littéraire régionaliste québécois, mais également à son pendant français. En définissant soigneusement le contexte et l'histoire des régionalismes, les similitudes mais surtout les différences qui les opposent à la tendance contemporaine seront aisément dégagées. À la lumière des travaux de Francis Langevin, seront ensuite interrogés les mécanismes d'écriture mis en place dans les textes qui interrogent la notion de région d'origine. *Atavismes* et *Il pleuvait des oiseaux* seront analysés par

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 76.

l'entremise de la transtextualité et du concept de la « bibliothèque », qui permettront de dessiner les contours d'une référentialité plus spécifiquement littéraire, voire imaginaire.

Le second chapitre traitera de trois motifs, ceux de l'héritage, de la mémoire et de la filiation, qui semblent tous communs aux œuvres du corpus. Pour analyser ceux-ci, je m'appuierai principalement sur les travaux de Paul Ricœur, de Laurent Demanze et de Dominique Viart, dont les théories s'entrecroisent. Dans *Atavismes*, la question de l'héritage, sans cesse investie, est problématique sous toutes ses formes : qu'ils soient matériels ou psychologiques, qu'ils soient collectifs ou plutôt individuels, familiaux ou nationaux, les legs se présentent tous sous le signe de l'échec. Diverses modalités de transmission sont interrogées dans les histoires de Bock, dont la pratique de l'écriture. Dans *Arvida*, il semble en fin de compte que les souvenirs restent à jamais indescriptibles, entraînant ainsi une transformation profonde des pratiques mémorielles.

Finalement, le troisième chapitre tentera de déterminer en quoi *Arvida* et *Il pleuvait des oiseaux* présentent des aspects qui se rapprochent ou s'éloignent d'une esthétique réaliste. Par le territoire naturel qu'il met en place, Archibald crée un univers qui, sans être à proprement parler fantastique, est définitivement de l'ordre de l'étrange. Le concept de l'« inquiétante étrangeté », théorisé par le psychanalyste Sigmund Freud, ainsi que celui de fantastique développé par Tzvetan Todorov, serviront à l'analyse de ce territoire imaginaire. Le roman de Saucier se distingue, quant à lui, du réalisme par le motif de l'éloignement, qu'il soit géographique, temporel, ou social.



# CHAPITRE 1 - LA RÉGIONALITÉ ET SES QUESTIONS INTERTEXTUELLES

## RÉGIONALISMES ET RÉGIONALITÉ

### Les régionalismes québécois

Annette Hayward, dans son article « Régionalismes au Québec au début du siècle », attribue l'apparition du mouvement régionaliste à Adjutor Rivard<sup>12</sup>. Celui-ci publie dès 1903 une série d'articles dans le *Bulletin du Parler français au Canada*, ayant pour but de faire connaître les poètes régionalistes français aux Québécois. Plus d'une dizaine d'années s'écoulent avant que ne se développe réellement le mouvement. C'est l'abbé Camille Roy qui contribue à la popularité du phénomène par l'entremise de son programme de « nationalisation de la littérature canadienne ». Selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*<sup>13</sup>, le roman nationaliste, et par la suite le roman régionaliste<sup>14</sup>, apparaissent en réaction à l'impérialisme anglais et à la domination économique de celui-ci. Favorisant l'individualisme et le mode de vie citadin, nuisant ainsi à la fidélité religieuse des habitants, l'impérialisme anglo-saxon aurait provoqué l'exode des campagnards vers les villes. Les structures économiques de la ville qui s'imposent à la suite de la crise industrielle auraient défavorisé les Canadiens de souche, les poussant à fuir le chômage, et provoquant alors un exode vers les États-Unis. Le gouvernement choisit alors la solution de la colonisation. Les œuvres

---

<sup>12</sup> Annette Hayward, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, 1993, p. 7.

<sup>13</sup> Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec - 1900 à 1939*, 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, vol. II.

<sup>14</sup> Étant donné la confusion qui existe encore dans la critique littéraire concernant la différence entre le roman rustique, le roman de la terre et le roman régionaliste, je privilégierai l'appellation régionaliste pour cette portion du travail.

de littérature nationale avaient ainsi pour but de « valoriser le passé, maintenir les traditions et dicter les comportements dans l'avenir<sup>15</sup> », afin d'influencer le lecteur. Le style pamphlétaire qu'empruntent certaines œuvres de cette époque est motivé par la situation du lecteur, déterminée d'emblée, puisque « [...] la rhétorique des littéraires, inspirée largement de celle des agriculturistes, se définit avant tout en fonction de la communication. Elle n'a pas pour objet l'esthétique, mais la persuasion<sup>16</sup>. » La plus récente *Histoire de la littérature québécoise* allie les deux appellations en qualifiant le roman régionaliste de « roman du salut national<sup>17</sup> », et montre que la vie de la terre représentée dans cette littérature n'est pas réaliste, puisqu'elle cherche surtout à prévenir et à dénoncer les vices de la vie en ville.

Dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, on retrouve la liste des critères qui « devraient » constituer cette littérature, forgés sous l'égide de Camille Roy :

[...] il fallait parler du pays, uniquement du pays, mais pas en n'importe quel sens, ni de n'importe quelle manière. [...] Le pays, c'est avant tout le monde rural, non pas tel qu'il existe, mais nimbé de cette auréole que lui confère « le bon vieux temps ». On déterminera implicitement la façon de traiter les sujets. Dans le roman, le père devait toujours l'emporter sur le fils, la tradition, sur la nouveauté, la campagne, sur la ville, la religion, sur l'impiété. La soumission, l'esprit de sacrifice et de renoncement devaient apparaître comme les fondements d'un bonheur axé uniquement sur l'abandon à la volonté divine<sup>18</sup>.

Ainsi, les fondements de la littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle sont associés à la figure du « pays », avec ce qu'elle doit comporter de modifications, d'idéalisations et de

---

<sup>15</sup> Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec - 1900 à 1939*, op. cit., p. XX.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 194.

<sup>18</sup> Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec - 1900 à 1939*, op. cit., p. XX.

contraintes. Cependant, le régionalisme ne peut pas réellement se définir en tant qu'équivalent d'un programme nationaliste, puisque sa volonté n'est pas la mise en place d'un État-nation<sup>19</sup>.

Annette Hayward propose au contraire que le régionalisme s'emploie à relativiser la conformité littéraire mise en place par les grands centres. Il ne s'agirait pas de se mesurer au « vrai » centre, mais plutôt d'en créer un qui soit secondaire, ou du moins, parallèle :

Et si une littérature « régionale » désigne tout simplement une littérature qui souffre d'une réception problématique à cause de son éloignement des assises les plus importantes de l'institution littéraire centrale, une littérature « régionaliste » implique, quant à elle, une volonté de se distinguer du centre, de constituer elle-même une sorte de centre secondaire avec ses valeurs, son idéologie, parfois son esthétique, peut-être même sa propre langue (comme avec Mistral)<sup>20</sup>.

On pourrait dire que la tendance régionaliste traduit un certain désir d'autonomie. Ainsi, la condition de cette littérature n'est pas de *venir* des régions; elle est surtout destinée, du moins à l'origine, à prendre position face aux centres et à leur hégémonie, sans pour autant adopter une démarche concurrentielle.

Selon Francis Langevin<sup>21</sup>, Annette Hayward et Anne-Marie Thiesse s'entendent pour dire que les expressions littéraires issues du régionalisme ont été récupérées à des fins politiques en France comme au Québec. Dans le corpus québécois, bien que les toutes premières œuvres liées au « régionalisme » n'aient pas nécessairement été écrites dans le but de créer une école ou de lancer une tendance, l'intelligentsia de l'époque a

---

<sup>19</sup> Annette Hayward, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *loc. cit.*, p. 63.

très rapidement défini et promu le régionalisme. L'appartenance à ce courant littéraire, mais surtout à l'idéologie qui en découle, allait alors de soi pour les auteurs qui se proposaient d'écrire des romans inspirés du terroir<sup>22</sup>.

### **Les régionalismes français, du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui**

Dans son article « La littérature régionaliste en France (1900-1940)<sup>23</sup> », Anne-Marie Thiesse différencie le mouvement régionaliste français de celui du Québec. En effet, le pendant français de cette littérature ne célèbre pas le lieu rural de la même façon que ne le fait le régionalisme québécois, ce dernier se servant de la représentation de cet espace comme d'un creuset de valeurs vertueuses qu'il voudrait transmettre aux lecteurs. Thiesse soutient que ce régionalisme critique plutôt l'autorité d'un centre<sup>24</sup>, ou de ce qu'on pourrait appeler la « capitale culturelle ». À l'époque de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le régionalisme constituait un contre-champ à la centralisation littéraire parisienne. Thiesse s'appuie sur les travaux de Jean Charles-Brun, théoricien du régionalisme, qui explique que

[...] l'argumentaire régionaliste correspond approximativement au raisonnement suivant : la France, en ce tournant du siècle, est grandement menacée par la décadence; la maladie pernicieuse qui la mine, c'est le centralisme, auquel on peut imputer à peu près tous les problèmes présents et à venir; *ergo*, en luttant contre le centralisme, c'est-à-dire en luttant pour le régionalisme, on accomplira le devoir patriotique suprême<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Je fais ici référence aux caractéristiques promues dans le programme de « nationalisation de la littérature canadienne » de l'abbé Camille Roy (voir p. 12).

<sup>23</sup> Anne-Marie Thiesse, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », *Tangence*, n° 40, 1993.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

Ainsi, le régionalisme français n'est pas exempt de toute considération patriotique ou idéologique ; simplement, ce n'est pas son objectif.

La naissance du régionalisme français date de la fondation de la Société des Écrivains de Province, au lendemain de la Première Guerre mondiale. L'objectif de cette société est de soutenir de jeunes écrivains n'ayant pas encore été édités. L'organisation du réseau des écrivains de province est très solidaire. Il est soutenu de façon informelle par des parrainages et des critiques favorables. La Société des Écrivains de Province n'est pas, à cette époque, intronisée dans l'institution, ce qui laisse une liberté aux auteurs qui s'affilient à cette école : ils n'ont pas à répondre à un programme précis. L'une des démarches qui se dégage du régionalisme français est d'ailleurs une critique de la légitimité culturelle et des hiérarchies mises en place. Le régionalisme français n'est donc pas une école littéraire, mais plutôt un réseau de relations directes<sup>26</sup>. Si l'idée d'une littérature métropolitaine nécessairement viciée est aussi présente dans l'histoire du régionalisme français, elle n'est cependant pas *imposée* par l'institution littéraire, comme ce fut le cas dans le régionalisme québécois.

Le régionalisme littéraire témoigne de changements sociaux, notamment en ce qui concerne la perception des provinciaux. Auparavant raillés en raison de leur accent paysan et de leur manque de raffinement, les gens qui habitent les campagnes voient ces considérations peu flatteuses se renverser :

Certes, disent-ils, nous faisons « Peuple », nous passons pour des paysans; c'est ce que nous représentons précisément, ce Peuple paysan dont la culture, en fait, est infiniment plus respectable que les raffinements décadents et cosmopolites de la Capitale<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

Ainsi, le régionalisme français partage certaines caractéristiques avec celui du Québec. Il vise tous deux à propager une représentation d'une campagne droite, aux mœurs pures et simples, du moins lorsqu'on la compare à la ville et à sa corruption. Par contre, il semble que les romanciers de la province aient été un peu plus honnêtes dans leurs portraits de la campagne, en évitant de camoufler ce qui divise le monde rural. En effet, le régionalisme français s'inscrit dans la même veine que les courants naturaliste et réaliste<sup>28</sup>, ces derniers cherchant à explorer le monde social. Bien qu'elle admette qu'il y ait des exceptions, Thiesse explique ce positionnement de la façon suivante :

Mais souvent les romanciers font une peinture beaucoup plus noire de la vie rurale et mettent en lumière les différences de condition sociale ou de religion qui divisent des communautés que les observateurs bien-pensants s'obstinent à dire harmonieuses. [...] Mais le monde villageois apparaît toujours, *in fine*, comme moins redoutable que la ville corruptrice et englutissante, où l'on se perd irrémédiablement<sup>29</sup>.

Contrairement à leurs confrères canadiens-français, les auteurs du courant régionaliste français ne suivent pas un programme préétabli, voire dicté par l'institution, du moins jusqu'à l'entrée en scène du gouvernement pétainiste qui récupère le mouvement pour servir son idéologie conservatrice. Après l'Occupation, le terme « régionalisme » est discrédité, et ne resurgit que dans les années 1970, dans le sillage des contestations de mai 1968, arborant dorénavant une tournure « rétro ». Selon Anne-Marie Thiesse, le régionalisme littéraire sera par la suite escamoté par l'Histoire littéraire, ou bien alors mentionné de manière péjorative.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Prenant en compte cet historique très chargé, à la fois dans les littératures française et québécoise, j'ai décidé d'adopter le terme de « régionalité », qui me semble évocateur, mais également vierge de certaines présuppositions qui finiraient par teinter mes propres conclusions.

## L'« AUTONOMIE » DE LA RÉGIONALITÉ

### **L'identité influencée par le lieu de l'origine, ou la « fatalité du territoire »**

Langevin, dans son article « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », dissocie en quelque sorte les « régionalismes » contemporains de ceux mentionnés ci-haut. Langevin s'intéresse aux romans contemporains de la province, dont il prend pour principal exemple Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Richard Millet, dont les récits de l'origine sont beaucoup plus près de l'autobiographie et de l'autofiction que les œuvres à l'étude dans ce mémoire. Il semble néanmoins que les questions qu'il soulève, sur le lieu d'origine et de son influence, introduisent l'idée d'une tension territoriale intéressante.

Si l'on se fie à la lecture du critique littéraire Frank Davey, le lieu d'origine serait pour les auteurs régionalistes contemporains un facteur déterminant dans la composition de l'identité d'un individu :

The reliance of regionalist ideology on environmental determinism, on a belief that the landscape has – or should have – effects on the personalities and perspectives

of its inhabitants, leads to the assumption that these effects should have greater importance to the individual than to other possible grounds for identity<sup>30</sup>.

Cette citation est tirée d'un travail traitant précisément des régionalismes contemporains au Canada. Le lieu, son esthétique et ses particularités, est considéré comme l'un des agents influençant directement la construction identitaire d'une personne. Le traitement du territoire d'origine devient ainsi lui aussi identitaire et, par le fait même, personnel. En d'autres mots, l'écrivain serait incapable de se départir de son lieu d'origine, serait hanté par l'expérience de celui-ci. « L'atavisme du paysage », selon les mots de Langevin, confère au lieu d'origine une emprise qui n'obéirait pas aux lois de la raison. L'écrivain se retrouve pour ainsi dire assiégé par son lieu d'origine, comme s'il avait le devoir de mettre par écrit les souvenirs du lieu qui l'a formé.

C'est dire de quelle ambivalence est faite cette nostalgie quand le terroir, l'origine, est déserté, se délite ou s'efface au gré des diverses modernisations, pour ne plus exister qu'à travers les gens qui l'ont habité, leur langue, leurs souvenirs, de minuscules existences appelées à disparaître, n'étant l'intervention de l'écrivain<sup>31</sup>.

L'« atavisme » serait lié au caractère indélébile des souvenirs du lieu d'origine. Les paysages auraient laissé leur empreinte sur les écrivains, surtout chez les campagnards exilés. La modernisation du territoire d'origine motiverait la création d'une mémoire

---

<sup>30</sup> « L'idéologie régionaliste repose sur un déterminisme environnemental, sur une croyance aux effets que produisent – ou devraient produire – les paysages sur le caractère et les points de vue de ses habitants ; cela mène à croire que ces effets revêtiraient une importance prédominante parmi les possibles motifs-socles de l'identité. » Frank Davey, « Towards the Ends of Regionalism », *Textual Studies in Canada*, n° 9, 1997, p. 5. Traduit par Francis Langevin, dans « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *loc. cit.*, p. 61, en note de bas de page.

<sup>31</sup> Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *loc. cit.*, p. 66.

littéraire inspirée par la nostalgie du lieu perdu. Pour plus de clarté, je rebaptiserai ce mécanisme la fatalité du territoire. Comme dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle qui, précise Langevin, met aussi en scène un héros qui « fuit le déterminisme », qui tente d'échapper à son destin, la littérature contemporaine s'écrirait sous le signe de la fatalité du territoire. Nous reviendrons davantage sur cette idée au cours du troisième chapitre de ce mémoire.

L'écrivain qui s'est éloigné de sa région natale et qui voit celle-ci se modifier au point de changer radicalement éprouverait ainsi un sentiment ambivalent. Il entretiendrait une forme de nostalgie envers le lieu d'origine – transformé, méconnaissable, évanoui – qu'il a pourtant choisi d'abandonner. C'est ce sentiment ambivalent, cette peur de l'oubli teintée de culpabilité, qui le pousserait à faire du territoire d'origine l'objet de son écriture :

Ce portrait brossé à grands traits nous ramène vers le rôle déterminant que jouent l'écriture et la lecture, sinon la littérature elle-même, celui de médiateur privilégié appelé paradoxalement à nourrir et à apaiser la tension suscitée par cette recherche des origines. C'est par l'écrivain sorti de la région que la région peut exister en mots; c'est par la région sortie de l'écrivain que l'écrivain peut aussi trouver une motivation à prendre parole<sup>32</sup>.

Le souvenir personnel de la région d'origine devient alors essentiel au travail de l'écrivain. Grâce à l'éloignement, l'écrivain parviendrait à adopter une perspective différente. Cependant, un glissement s'effectue puisqu'il n'est plus question de la région

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

telle qu'on la connaît, mais bien de celle qui a été réinventée, réinvestie dans et par l'écriture.

Ce glissement ne semble pas étranger à la régionalité québécoise. Comme le soulignent Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier dans la présentation du numéro de *Spirale* consacré au sujet, la campagne de la littérature québécoise contemporaine n'est plus représentée telle qu'elle était anciennement perçue :

Au contraire, la représentation d'une urbanité secondaire, marquée par une industrialisation qui se serait poursuivie jusqu'au bout du moindre chemin de terre, y est omniprésente au point d'amener à la conclusion que la région n'est pas un nouveau pôle, mais bien une autre manifestation d'un décentrement du territoire imaginaire qui serait bien loin aujourd'hui du *territoire national* ou de la dichotomie entre régionalisme conservateur et modernité urbaine<sup>33</sup>.

L'investigation de cette modernité participe à l'élaboration d'une nouvelle « régionalité ». La littérature constitue dès lors une forme de médiation entre la fiction et la réalité. La réinvention de la région s'apparente dans ce cas-ci davantage à une démarche créatrice qu'à une quête concrète des origines, en dépit du fait qu'il s'agisse d'un exercice de remémoration.

Dans son article, Langevin s'intéresse à trois œuvres mettant en scène ce qu'il intitule un Québec allégorique. Ces allégories représentent des territoires régionaux complètement imaginés, portant des toponymes plus ou moins sérieux, voire moqueurs. Pour analyser ce corpus, il s'en remet à la rhétorique particulière du régionalisme. Langevin cite Roberto M. Dainotto à ce sujet :

---

<sup>33</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, « Présentation. Territoires imaginaires », *loc. cit.*, p. 31.

Yet, I think that [the figure of regionalism] is only at superficial level pointing to the « margin ». Rather, regionalism remains primarily the metaphor of a desire for an original and free literariness that has survived instrumental impositions of nationalism and politics alike<sup>34</sup>.

Selon Dainotto, la littérature qui représente la vie en région, suivant l'expression de Langevin, ne porterait pas principalement sur le caractère excentré du lieu, sur l'opposition entre un centre et sa périphérie, mais s'appuierait désormais sur une esthétique dégagée de présupposés idéologiques, en dépit du passé du mouvement régionaliste. Cette idée de mode rhétorique propre à la régionalité et cette conception de l'écriture régionaliste contemporaine guideront mon analyse des rapports entre les textes du corpus et les topographies dans lesquelles ils sont ancrés.

### **Bibliothèque et référentialité**

La référentialité des œuvres de la régionalité n'est pas exclusivement déterminée par la géographie ou le lieu, puisqu'elle s'inspire également de la littérature régionaliste précédemment abordée. Ces sources d'inspiration prennent différentes formes, qu'il s'agisse d'allusions ou de citations clairement identifiées, ou simplement intégrées dans le texte. Étant donné la définition parfois un peu large de l'intertextualité, qui décrit le texte comme un ensemble de signes cohérents extraits de textes antérieurs, je postulerai que la référentialité qui nous intéresse ici est plutôt de

---

<sup>34</sup> « Encore que je croie aussi que [la figure du régionalisme] ne désigne que superficiellement *la marge*. Au lieu de cela, le régionalisme demeure la métaphore d'un désir d'une littérarité libre et originale qui aurait survécu aux instrumentalisation des nationalismes et du politique. » Roberto M. Dainotto, *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2000, p. 9. Traduit par Francis Langevin, dans « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *loc. cit.*, p. 60.

l'ordre de la transtextualité, ou plus largement, d'une « bibliothèque imaginaire », terme sur lequel je reviendrai un peu plus tard. J'emploierai ainsi l'intertextualité telle qu'elle est définie par Gérard Genette, c'est-à-dire d'une façon assez restreinte. Selon le théoricien, le lecteur doit toujours être en mesure de retrouver les éléments d'un texte qui entrent en rapport intertextuel avec un autre texte, que ce soit de manière implicite ou explicite.

Genette qualifie globalement tous les types de relations textuelles de transtextualité. Selon lui, cinq catégories permettent d'englober toutes les relations possibles : l'architextualité, qui désigne les rapports d'un texte aux genres; la paratextualité, qui désigne plutôt l'ensemble des rapports entre un texte et sa matérialité, ce qui entoure le texte matériellement; l'intertextualité, qui est la présence concrète d'autres textes dans un texte, sous la forme de citations, d'allusions, etc.; la métatextualité est le rapport d'un texte à son commentaire; finalement, l'hypertextualité définit le lien unissant structurellement deux textes, l'un étant l'hypertexte (le texte centreur) et l'autre, antérieur au premier, l'hypotexte<sup>35</sup>. Cette relation d'hypertextualité entre deux textes doit être structurante, et non pas emprunter la forme de la citation ou de l'allusion. Cependant, cette définition me semble un peu rigide; en effet, le corpus de ce mémoire est plutôt chargé de nombreux palimpsestes, s'inspire d'une vaste bibliothèque : « Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien et le

---

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 12.

nouveau, comme par transparence<sup>36</sup>. » On pourrait simplifier la précédente définition en évoquant des couches de textes se superposant les unes aux autres. Cette transposition est une façon intéressante d'aborder non seulement l'intertextualité présente au sein du corpus étudié, mais également la façon dont ces œuvres interagissent avec la littérature terroiriste, par exemple. J'ajouterai également que, puisque le palimpseste suppose une juxtaposition de textes (et non une succession), cela consolide l'évacuation de l'appellation du « néo-terroir », dont le préfixe « néo » traduit l'idée d'un courant littéraire contemporain subséquent au courant terroiriste.

Dans *Le roman contemporain : les voix sous les mots*, André Lamontagne s'intéresse à l'intertextualité québécoise qui, selon lui, est porteuse d'une spécificité. Auparavant analysée en regard des caractéristiques textuelles propres à la postmodernité<sup>37</sup>, l'intertextualité québécoise est dorénavant<sup>38</sup> systématiquement analysée dans un rapport qui inclut l'altérité : l'Autre n'est plus uniquement l'Anglais ou le Français, et témoigne d'une nouvelle ouverture. La diversification des intertextes inclut également les textes québécois, et souligne ainsi « l'autonomisation de notre littérature<sup>39</sup> ». Lamontagne indique aussi que, fortement caractérisée par la question identitaire, la littérature québécoise ne peut pas correspondre pleinement à l'épistémè postmoderne; elle reste indéniablement tiraillée par une réflexion entre l'identité et

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>37</sup> Selon Lamontagne, ces caractéristiques sont principalement, l'autoréférentialité et la représentation de l'écrivain, le dévoilement des mécanismes de production et de réception d'une œuvre, la polyphonie et l'inscription de l'hétérogène dans le discours, le glissement des genres. André Lamontagne, *Le roman contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 14.

<sup>38</sup> Il semble nécessaire de souligner ici que l'ouvrage d'André Lamontagne date de 2004, mais qu'il reste tout de même très éclairant de ce glissement qui s'est produit en ce qui concerne l'analyse de l'intertextualité.

<sup>39</sup> André Lamontagne, *op. cit.*, p. 15.

l'altérité. L'ambiguïté de la question identitaire est abordée de nouveau par Lamontagne lorsqu'il cite Nathalie Piégay-Gros dans l'introduction de son ouvrage :

« La théorie du textuel qui a défini l'intertextualité a tendu à imposer un modèle textuel prédominant – celui du texte éclaté, hétérogène, fragmenté. Or les phénomènes divers que recouvre le terme d'intertextualité n'ont pas toujours été pensés comme un principe de rupture ou d'effraction<sup>40</sup>. » Cette observation prend tout son sens dans le contexte québécois, où l'intertextualité s'avère indissociable de la mémoire identitaire<sup>41</sup>.

Comme l'explique Piégay-Gros, l'intertextualité peut être un phénomène d'intégration, plutôt que de désintégration; elle peut donc s'appuyer sur des intertextes issus d'une bibliothèque très vaste, avec des références directes à des œuvres diversifiées. Après avoir cité Piégay-Gros, Lamontagne s'attache à l'intertextualité porteuse de mémoire. Ce constat complète en quelque sorte le tableau : l'intertextualité serait résiduelle, s'appuyant sur des couches de textes fondateurs qui sont, dans le cas du corpus de ce mémoire, souvent issus de la littérature du terroir, affirmant ainsi leur lien à la régionalité.

Avant de prolonger la réflexion sur l'intertextualité, je m'attacherai à préciser l'emploi du mot « bibliothèque ». Le terme, utilisé ici de manière intentionnellement large, provient du dossier « Bibliothèques imaginaires du roman québécois<sup>42</sup> » publié dans la revue *Études françaises*. Dirigé par Élisabeth Nardout-Lafarge, le dossier a été consacré à la question des relations caractéristiques des textes québécois avec leurs intertextes. La présentation du dossier offre un aperçu panoramique des différents

---

<sup>40</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 112.

<sup>41</sup> André Lamontagne, *op. cit.*, p. 21.

<sup>42</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, pp. 7-10.

usages du terme « bibliothèque » : « ce numéro se propose d'explorer [...] des phénomènes différents qui appellent en retour une diversité de lectures et de méthodes : sources, influences, intertextualité, autoreprésentation, réécriture <sup>43</sup> . » Cette interprétation de la bibliothèque est celle que je privilégie. En y faisant appel, je pourrai analyser les « histoires » distinctes des deux recueils dont il sera question dans ce mémoire. Effectivement, ce concept de bibliothèque s'applique principalement à *Atavismes* et à *Arvida*, qui convoquent une variété de livres grâce à une série de procédés transtextuels. Cependant, il y a également certains liens à tisser avec *Il pleuvait des oiseaux*, qui puiserait plutôt ses références dans une médiathèque. Elisabeth Nardout-Lafarge s'appuie également sur ce concept de bibliothèque pour expliquer les mécanismes perceptifs des personnages : « En effet, la bibliothèque englobe, confond, parfois confronte les lectures de l'écrivain et celles des personnages; ainsi passe-t-on, par des séries complexes de médiations, de la bibliothèque réelle à la bibliothèque fictive<sup>44</sup>. » Le recueil de Bock met en scène bon nombre de ces espaces intermédiaires. Les personnages d'*Atavismes* ont décidément leur mot à dire à propos de la fiction, de la littérature, et de l'écriture de l'Histoire. Sans qu'il ne s'agisse toutefois systématiquement de confrontation, la lecture des personnages semble parfois, d'une certaine manière, *différer* de celle de l'auteur.

---

<sup>43</sup> Elisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 8.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

**Métatextualité et surconscience**

Paul Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, rappelle que l'Histoire est une construction. Que ce soit dans le processus permettant de l'institutionnaliser ou bien dans celui qui la transpose dans l'espace collectif, celle-ci est toujours susceptible d'être l'objet de modifications, de dissimulations et de dénégations. Ce passé semble à la fois loin et proche, semblable et différent. Il a, pour cette raison, un potentiel d'inquiétante étrangeté, un concept freudien qui sera largement explicité dans le troisième chapitre de ce mémoire. Paul Ricœur décrit le mécanisme vécu par l'enfant face à ce passé de la façon suivante :

L'histoire est d'abord apprise par mémorisations de dates, de faits, de nomenclatures, d'événements marquants, de personnages importants, de fêtes à célébrer. C'est pour l'essentiel un récit enseigné dont la nation est le cadre de référence. À ce stade de la découverte, elle-même remémorée après coup, l'histoire est perçue, par l'écolier principalement, comme « extérieure » et morte. La marque négative déposée sur les faits évoqués consiste en ce que l'enfant n'a pu en être le témoin. [...] Le sentiment d'extériorité se trouve renforcé par l'encadrement calendaire des événements enseignés : on apprend à cet âge à lire le calendrier, comme on a appris à lire l'horloge<sup>45</sup>.

L'histoire, enseignée dans un contexte scolaire, serait donc perçue comme une entité intouchable, achevée, dont on doit apprendre les fluctuations de manière plus mathématique qu'organique, de manière répétitive. Le récit historique, dont la nation est souvent le principal personnage, posséderait son propre code, inflexible et hermétique à l'écolier.

---

<sup>45</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 513.

Dans son article « Écrire “l’histoire [qui] n’existe pas”. L’enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles<sup>46</sup> », Evelyne Ledoux-Beaugrand emprunte à Henry Rousso l’explication du récit logique de l’Histoire :

L’apparente logique avec laquelle s’enchaînent les grands événements dans le récit qu’en fait l’histoire est tributaire d’une opération de sélection et de prélèvement qui fait dire à Henry Rousso que l’histoire n’est autre qu’une narration dotée « d’une logique interne et [qui] développe un discours qui lui est propre, lesquels ne sont qu’une vision partielle du réel historique<sup>47</sup>. »

Ricœur comme Rousso insistent donc sur la dimension intrinsèque des rouages de l’historicité, et sur le regard étranger, puisqu’extérieur, qu’on y pose. Les personnages d’*Atavismes* semblent être au fait de ce mécanisme, même si dans leur cas, l’histoire est fictionnelle. En effet, ils se montrent souvent conscients de la subjectivité des histoires dans lesquelles ils évoluent, et ils vont parfois même jusqu’à se prononcer sur la façon dont celles-ci se construisent. Cette surconscience est de l’ordre de la « métatextualité ».

Dans l’histoire « Le ver », confronté à un événement invraisemblable, le narrateur s’interroge sur la possibilité d’un tel hasard :

J’avais dit : « Ça se peut pas. Je suis sûr qu’on a déjà écrit ça à quelque part. » Alice me l’avait reproché, répliquant que je voyais des histoires partout au lieu de la réalité, m’accusant même de vouloir composer, si je ne la trouvais pas dans un livre, le récit du cabriolet écrasé, pour donner raison à mes « osties de “possibles” à marde », en mimant des guillemets avec ses doigts. (AT 85)

---

<sup>46</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire “l’histoire [qui] n’existe pas”. L’enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », *temps zéro*, n° 5, 2012, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document714>>, (page consultée le 20 août 2016).

<sup>47</sup> Henry Rousso, *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998, p. 22.

Selon le personnage, la fiction envahit le réel, assez pour pouvoir modifier celui-ci. Les histoires fictives, par des caractéristiques souvent extraordinaires, ont la capacité de fasciner le lecteur. Si l'on en croit le narrateur, c'est ce qui attribuerait aux fictions le pouvoir de l'emporter sur la réalité. Le jeu sur la matière historique ne concernerait pas uniquement les grands épisodes collectifs; il s'appliquerait aussi à des épisodes contemporains et individuels.

Cette « surconscience » des personnages s'exprime également par rapport à l'intertextualité du recueil de Bock. Dans « Dauphin », le narrateur fait lui-même l'explication d'une scène qui tient, selon lui, du pur palimpseste :

Nous avons décidé de profiter de nuit du cliché de la grange. J'avais envie de ces brûlures, j'avais envie qu'une Irlandaise – même quarteronne, ça suffisait – vienne me rejoindre tout avinée dans les bottes à l'étage. C'est le fantasme le plus excitant parce que c'est le plus écœurant. Se râper le dos, les fesses, les genoux sur une paille de fakir, entendre meugler dans l'étable à côté, sentir le cuir, le musc d'une journée d'effort, l'alcool de rang. Combien ont réellement eu la chance de s'adonner à l'adultère dans la grange du voisin? Je comprends que, pour certains, il valait mieux ne pas montrer les dessous du terroir. Rien n'y est choquant, pourtant. Pas de quoi se mettre à l'index. (AT 51)

Cette métatextualité, reprise d'un discours littéraire antérieur, est tout à fait à l'image du « grattage » des couches de textes superposées mentionné auparavant. Ce « cliché », dont le narrateur fait lui-même l'explication, cette référence à la censure, renvoie à une conscience des réécritures par les personnages eux-mêmes. Le personnage va jusqu'à moquer gentiment le climat de censure qui régnait dans la société canadienne-française. Cette prise de position fait affleurer le courant terroiriste sous une forme parodique : la scène particulièrement salace d'un adultère dans la grange contraste fortement avec la pudeur des écrits terroiristes. Comme on l'a vu, la mise en scène d'une lecture faite par

un personnage, qui prévaudrait en quelque sorte sur celle de l'auteur, est l'un des effets mentionnés dans l'introduction au sujet du concept de bibliothèque.

### **Altérations, réécriture et trafic historiques**

Dans la première histoire du recueil, l'écriture de l'Histoire semble être quelque peu hasardeuse : « On s'est reculés pour laisser la place à Jason, Frank par déférence, moi pour observer à mon aise et relever le plus de détails possible de la scène dont j'avais à me souvenir, en tant que secrétaire, pour la postérité. » (*AT*, 20). Si le narrateur exprime un souci de fidélité envers la scène dont il doit rendre compte, il est pourtant clair à la lecture de « Carcajou » que les talents de ce secrétaire sont discutables. Ses amis semblent le considérer comme un poète au talent douteux qui s'acquitterait de son rôle tant bien que mal. Ainsi, les « souvenirs » que ce personnage mettra par écrit seront sans doute difficilement, voire mal transmis, et par le fait même, l'Histoire s'en trouvera altérée. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur s'interroge sur l'authenticité de la trace documentaire provenant du témoignage :

Le soupçon se déploie en effet le long d'une chaîne d'opérations qui commencent au niveau de la perception d'une scène vécue, se continue à celui de la rétention du souvenir, pour se focaliser sur la phase déclarative et narrative de la restitution des traits de l'évènement<sup>48</sup>.

Ainsi, le problème ne se trouve pas uniquement dans la crédibilité du secrétaire, mais également dans la chaîne des médiations, dont chacune des étapes est nécessaire, mais également susceptible d'introduire des modifications.

---

<sup>48</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 202.

L'une des préoccupations récurrentes dans *Atavismes* semble être cette relation entre l'écriture, ou plutôt la réécriture, et l'Histoire; on ne peut changer cette dernière, on peut seulement la réécrire, au sens littéral. Dans « Dauphin », le narrateur entretient un rapport très affectif avec la littérature, presque organique : « [Les livres] respirent autour comme la mer et les pierres. » (AT 52). Les livres sont donc inévitables, aussi inévitables que l'est la nature. On n'a d'ailleurs pas besoin de les lire pour qu'ils restent vivants. Cette autonomie renvoie nécessairement à une bibliothèque, ici primordiale dans l'existence du personnage, et renvoie ainsi en filigrane à la question de la régionalité. Ses lectures ne lui servent évidemment pas uniquement de passe-temps : elles servent à la fois de points de départ pour la remémoration du passé, de réservoir d'apprentissages, et surtout de révélations identificatoires (AT 46, 53, 54). Le narrateur semble pourtant souhaiter se soustraire à ce rapport, trop émotivement chargé. En effet, tout semble vouloir indiquer que le personnage est à la recherche d'un vide, que la lecture ne permet pas toujours d'entretenir. L'image toujours brouillée de CTV convient davantage aux ciels infinis des prairies et à ses vents violents, auxquels peu de choses résistent. Lorsque les personnages déménagent de Montréal pour aller s'installer dans les Prairies, ils n'emportent pas de livres avec eux : « Ils sont trop lourds pour les bagages, avais-tu dit, et à quoi serviraient-ils? avais-je répondu. Sont-ils une libre interprétation de notre réalité ou une transcription parfaite de notre fiction? » (AT 51). Cette interrogation sur l'usage du livre transpose une réflexion métatextuelle dans le cadre fictionnel de leur histoire. Les personnages fictifs semblent littéralement mettre en doute la réalité de leur propre existence.

« Le voyageur immobile » est la dernière histoire du recueil de Bock, et elle permet de tirer des conclusions sur le rapport qu'entretient l'œuvre au passé. Le personnage trouve un objet lui permettant de voyager dans le temps. En serrant un petit œil de cuivre dans sa main et en pensant à un temps passé précis, l'homme se retrouve transporté dans l'épisode historique choisi. Le personnage est donc projeté dans le passé, mais dès que le contact avec l'œil est rompu, le voyage s'interrompt. Si l'objet permet le déplacement dans le temps, il n'offre pas par contre un très vaste champ d'action; en exigeant l'engagement constant d'une des deux mains du personnage, l'œil établit très clairement les limites physiques : « On ne peut pas changer l'histoire. » (AT 215) L'œil donne évidemment à voir, mais pas à toucher. Le témoignage et la réécriture sont permis, mais l'action concrète est proscrite.

Les périodes choisies du passé sont évidemment celles qu'il considère comme intrigantes, par leur éloignement dans le temps, ou par le manque d'archives qui caractérisent celles-ci.

Il n'est pas simple de rendre compte de tout ceci. Comment raconter? Pire, comment témoigner? Comment faire le récit d'une réalité plus dense et plus chargée que celle du reste du monde, une réalité hors norme, infinie? Rendre compte de ce que j'ai vécu et senti, pour en créer non pas de l'illusion, l'image approximative, mais la preuve par la démonstration? Peine perdue. Les mots font autre chose. (AT 229)

L'écriture ne permet pas de toucher à la réalité, même dans les écritures fictives des personnages. En dépit de ses essais, de sa volonté honnête de documenter le passé et du fait qu'il ait *vu* celui-ci, le personnage ne peut en livrer un juste « témoignage » puisque l'écrit est une interprétation de la réalité, opère un tri, choisit ce qui restera et ce qui sera passé sous silence. Ici, comme dans *Arvida*, dont je traiterai plus tard, s'impose

une réflexion sur l'impossibilité de décrire, voire d'écrire. Il me semble que, dans les deux recueils, les mots sont dans l'impossibilité de traduire fidèlement le réel : ils ont une autre fonction.

Dans le journal intime trouvé par le personnage du « Voyageur immobile », les faits sont modifiés à l'avantage de son auteur. Après avoir constaté que la réalité ne correspondait pas à ce que son ancêtre en écrivait, le narrateur ressent une amère déception, non seulement envers son arrière-grand-père, mais aussi envers certains mécanismes de l'historiographie de la nation, dont le colonialisme : « Comme le discours du colonialisme me parut abject à un moment – non seulement celui qui usurpe sans scrupules, mais celui qui maquille et fait des héros de personnages médiocres. » (AT 211) Le colonialisme pervertirait les héroïsmes du passé en dissimulant les actes répréhensibles de personnages injustement glorifiés pour la postérité. Ce procédé trompeur s'applique particulièrement bien à des moments temporellement éloignés du présent. Les écrits historiques semblent être systématiquement mensongers. Un parfum de doute, de suspicion, flotte toujours dans les ambiances d'*Atavismes*. Quand l'Histoire n'est pas modifiée par la transcription de celle-ci, elle paraît avoir été le plus souvent trafiquée.

Par la métatextualité sans cesse mise en place dans *Atavismes*, par l'impuissance de ses personnages face au déroulement des fictions dont ils sont les objets, par la réécriture de l'Histoire et, finalement, par le mensonge introduit par les réinterprétations et les perceptions de chacun, la bibliothèque mise en place dans les histoires d'*Atavismes* ne fait pas signe vers le réalisme littéraire, ce qui me permet de tracer un lien avec la régionalité de l'œuvre. Sa référentialité ne l'ancre donc pas dans

un contexte réaliste et contemporain renvoyant à la région historique, mais plutôt dans un imaginaire inspiré de la littérature, régionaliste ou non.

#### LA MÉDIATHÈQUE D'IL PLEUVAIT DES OISEAUX

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, la référentialité de papier est décidemment plus discrète que celle d'*Atavismes* et d'*Arvida*, et emprunte au vocabulaire pictural et à l'histoire de l'art. Que ce soit par la peinture ou par la photographie, les personnages ont la volonté d'inscrire la mémoire du passé dans ce qu'ils créent. En dépit du fait que le support choisi pour leurs œuvres soit de papier, il me semble tout de même que le terme de « médiathèque » s'applique mieux au contexte de ce roman que celui de « bibliothèque ». Un nouveau mode de lecture s'impose alors, puisque les images offrent une expérience de lecture complètement différente, moins évidente dans un certain sens. Au lieu de simplement lire un récit, les personnages doivent décrypter celui-ci à partir d'images. Ils pénètrent par le fait même dans le cœur de ce qui constitue la quête d'*Il pleuvait des oiseaux*. Dans le roman, une photographe est à la recherche de survivants des Grands Feux, catastrophe naturelle meurtrière ayant ravagé le nord de l'Ontario au début du XX<sup>e</sup> siècle, afin de les photographier et d'entendre ce qu'ils ont à dire du tragique événement. Ainsi, les photographies et les tableaux qui forment la médiathèque d'*Il pleuvait des oiseaux* tiennent de la référentialité concrète, autant sur plan historique que géographique.

## **La précieuse mémoire**

Ces témoignages des survivants des Grands Feux sont rares et précieux, à la fois parce qu'ils sont très peu nombreux, mais aussi parce que la catastrophe a eu lieu longtemps auparavant. Ces gens ont donc nécessairement un âge assez avancé, et la précarité de leur mémoire semble créer une urgence de la transmission, à la fois pour eux, mais aussi pour les bénéficiaires de cet héritage. La quête de la photographie lui vient d'une vieille femme en particulier : « Séduite et intriguée par une vieille dame qui portait en elle des images d'une beauté apocalyptique et puis séduite et intriguée par toutes ces vieilles personnes qui avaient la tête peuplée des mêmes images. » (*IPDO* 82) De cette rencontre surgit l'idée de bibliothèques d'images existantes, mais vouées à une disparition prochaine; à la mort des vieillards, toutes ces images disparaîtront.

Ces souvenirs d'une catastrophe naturelle extrêmement dramatique, mais à la fois très particulière, seront mis en peinture par un personnage spectral du livre, Ted Boychuck : « Il n'existait pour personne, même pas pour lui-même, pourquoi se serait-il donné la peine de s'expliquer dans des peintures qu'on ne comprenait même pas? » (*IPDO* 116) Dans ce passage, on comprend que le personnage récemment décédé est seul au monde, et le narrateur s'interroge sur le désir de celui-ci de tout de même laisser un héritage. On comprendra plus tard dans le roman que les tableaux de Boychuck relatent l'histoire des Grands Feux tels qu'il les a vécus, et, sans toutefois savoir quelles étaient ses intentions. On sait qu'il a tout de même décidé de garder méthodiquement toutes ses œuvres dans une cabane.

## L'essentiel héritage de l'image

Ainsi, la médiathèque d'*Il pleuvait des oiseaux* naît en partie du désir de laisser un héritage à la collectivité, ou du moins, de tirer la mémoire d'un événement de l'oubli, quoiqu'elle semble également provenir du désir de transmettre un legs individuel.

- Qu'est-ce qui lui a pris de laisser toutes ces toiles derrière lui?
- C'est son héritage.
- Son héritage, allons donc. Il n'a pas eu de femme, ni au singulier ni au pluriel, pas d'enfants, aucune famille, ils sont tous morts dans le Grand Feu de Matheson. Qu'est-ce qui lui a pris de nous laisser ça sur les bras?
- On n'est pas obligés d'en tenir compte.
- N'empêche qu'on y pense.
- Peut-être que c'est ce qu'il voulait.
- Quoi?
- Qu'on pense à lui. (*IPDO* 65)

Cette conversation se déroule entre Tom et Charlie, les deux vieux compagnons de la forêt de Boychuck. Le personnage de Ted Boychuck, un vieil homme solitaire et inexpressif, aurait finalement, comme tout le monde, l'espoir de ne pas être oublié à sa mort, et ses tableaux ne seraient finalement peut-être pas un patrimoine servant à la remémoration des Grands Feux, mais simplement un moyen de se fixer dans la mémoire des gens.

Peu importe l'intention de Ted, il n'en reste pas moins que la médiathèque s'élabore bel et bien autour de l'évènement des Grands Feux. On assiste à la mise en place d'un récit qui ne tire pas ses origines des mots, mais plutôt d'illustrations de scènes particulières qui seront décryptées par Marie-Desneige, devenant sous son analyse pointue des descriptions s'apparentant à des *ekphrasis*. La vieille dame à la capacité d'analyse hors du commun semble être la seule à pouvoir déchiffrer les toiles de Boychuck, ce dernier les ayant peintes à son image, obscures, sombres et complexes.

Dans une cabane construite à des fins d'entreposage, Marie-Desneige et la photographe trouvent « [...] des tableaux semblables à ceux que nous venions de voir, des centaines et des centaines de tableaux, cordés les uns sur les autres, et toujours cette impression d'étouffer dans un monde en dissolution. » (*IPDO* 47) L'univers que Ted a créé dans ses tableaux réussit donc à transmettre l'émotion qu'il a lui-même ressentie lors des Grands Feux : celle d'être témoin, mais aussi victime, d'une apocalypse. La photographe, sans parvenir à décrypter les tableaux, ressent cependant une vive émotion à leur contact.

Les photographies tiennent également lieu de récits dans *Il pleuvait des oiseaux* :

Ceux qui l'avaient connu vieillard disaient qu'il était impossible de voir quoi que ce soit dans ses yeux. C'était comme essayer de lire un livre qui n'a pas été écrit. [...] Les yeux, c'est ce qu'il y a de plus important chez les vieillards. La chair s'est détachée, affaissée, amassée en nœuds crevassés, autour de la bouche, des yeux, du nez, des oreilles, c'est un visage dévasté, illisible. On ne peut rien savoir d'un vieillard si on ne va pas à ses yeux, ce sont eux qui détiennent l'histoire de sa vie. Si le regard est aveugle, la photo le sera aussi, s'était dit la photographe. (*IPDO* 79)

Dans ce passage affleure l'idée que la photographie transmet des histoires, plus précisément dans ce cas-ci, l'histoire de la vie des vieillards photographiés. Ted, selon ses compagnons de la forêt, avait un regard illisible, ou un « regard aveugle », pour reprendre les mots du narrateur. Selon ce narrateur, on doit cependant avoir un moyen de s'exprimer. Dans le cas de Boychuk, qui ne parle presque pas et dont le regard ne dit rien, ce moyen d'expression est la peinture. Cette peinture représente donc davantage qu'une simple envie d'être reconnu par la postérité. Comme Boychuck est le seul des

vieillards ayant effectué un tel travail, on pourrait conclure que sa volonté de laisser un héritage aussi vaste soit un geste compensatoire. Le personnage abolit, après sa mort, le silence qui pesait sur son existence.

Pour ceux qui s'y emploient, la lecture des récits contenus dans le roman est une tâche délicate : « De nous trois, affirma-t-il, c'est celui qui avait le plus à dire, trop peut-être, trop pour être dit avec des mots. » (*IPDO* 116) C'est Charlie qui prononce ces paroles, en réfléchissant à l'histoire de Ted et à tout ce qu'il a vécu, en venant à la conclusion que son vieux compagnon a choisi la peinture parce que celle-ci permettait peut-être davantage de liberté à son auteur que les mots.

Grâce à une mémoire rendue rare et précieuse par le temps qui a passé, par l'héritage si complexe et complet que laisse Boychuck, et finalement, par le récit des événements des Grands Feux dont l'origine se trouve dans l'image, la médiathèque met en place une mémoire bel et bien faite d'une référentialité brouillée qui contribue à éloigner, voire à protéger l'histoire qui se déroule dans la petite forêt, dont on ne connaîtra jamais l'emplacement. Cette référentialité cryptée me semble inscrire *Il pleuvait des oiseaux* dans un contexte qui relève davantage de l'imaginaire que d'un contexte régional réel.

## CHAPITRE 2 - LES QUESTIONS DE L'HÉRITAGE, DE LA MÉMOIRE ET DE LA FILIATION

### INTRODUCTION : HÉRITAGE, MÉMOIRE, FILIATION

La question de l'héritage, mais également celle de la figure de l'héritier, ont beaucoup été investies dans la littérature contemporaine. Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze ont codirigé en 2009 un numéro d'*Études françaises* qui s'y consacre entièrement. Selon l'introduction du dossier, les représentations des héritiers et des héritages ont connu un déplacement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'elles ne sont plus partie intégrante des grands tableaux romanesques ou sociaux. Désormais, elles sont intégrées à des récits plutôt individuels, souvent en rapport avec des communautés, des familles ou des groupes à la composition difficile, précaire ou incertaine. On ne chercherait donc plus à tout prix à s'inscrire dans une lignée, et on ne se réclamerait plus de l'appartenance à une famille élargie et reconnue :

C'est que le temps des bâtards, analysé par Marthe Robert, n'est plus : il ne s'agit pas de s'inventer des parentés, de se forger victorieusement de toutes pièces une lignée, mais plutôt d'assumer un héritage fragilisé par les secousses, voire les ressacs, d'une modernité donc on accueille et on réévalue à la fois le désir de rupture<sup>49</sup>.

Ce changement de paradigme influence évidemment la façon dont les personnages de la littérature contemporaine appréhendent la mémoire et, par le fait même, l'héritage. La mémoire dont s'emparent les personnages, en en faisant leur fardeau personnel, serait

---

<sup>49</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, « Présentation: figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 7.

souvent ambiguë, voire problématique. Il y aurait là une contradiction entre les héritages personnel et collectif, ou du moins une double préoccupation : comment s'assurer des héritages communs lorsque l'individualité devient à la fois mode de vie, mode d'écriture et mode de pensée? D'ailleurs, s'y intéresse-t-on réellement? Selon Lapointe et Demanze, « [la] littérature d'aujourd'hui s'attache donc moins aux lieux de mémoire et aux communautés préservées qu'à l'inquiétude d'un sujet qui se réapproprie le legs des ascendants et tente d'en reconstruire le récit de manière fragmentaire et fugitive à la fois<sup>50</sup>. » Comme nous le verrons plus loin, cette reconstruction d'héritages, que ceux-ci soient directs, obliques ou littéraires, s'avère difficile pour plusieurs des personnages du corpus à l'étude. Ces héritages problématiques, qui ne s'appuient souvent que sur des bases fragiles et chancelantes, en viennent à faire figure d'obsession.

La mémoire, telle que j'entends l'aborder dans le présent chapitre, fait évidemment référence à la capacité du sujet individuel d'enregistrer des informations et de s'en souvenir, mais davantage encore à l'explication plus large qu'en propose André Lamontagne dans son ouvrage *Le roman contemporain : les voix sous les mots*. Selon l'auteur, la mémoire peut être considérée « comme fixation, conservation et reconnaissance d'états de conscience antérieurs, comme faculté collective de se souvenir<sup>51</sup> ». C'est également à cette définition globale que je ferai référence tout au long du chapitre. On pourrait qualifier celle-ci de mémoire historique, constitutive de

---

<sup>50</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, « Présentation: figures de l'héritier dans le roman contemporain », *loc. cit.*, p. 6.

<sup>51</sup> André Lamontagne, *op. cit.*, p. 19.

l'histoire morte, donc passée, qui serait à l'opposé de la mémoire individuelle et vivante. Cette polarité est étudiée notamment par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, un ouvrage qui sera cité à plusieurs reprises dans ce chapitre. Les transitions entre mémoire vivante, mémoire collective et mémoire historique seront discutées plus amplement en fin de chapitre, par l'entremise des liens transgénérationnels, une idée tirée en grande partie des travaux de Maurice Halbwachs.

J'aborderai la mémoire et l'héritage en m'appuyant sur des travaux qui traitent des récits de filiation, en dépit du fait que les œuvres sur lesquelles je travaille ne puissent pas porter l'étiquette générique avec exactitude. Selon Dominique Viart, la forme littéraire du récit de filiation « a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur *l'ascendance* du sujet<sup>52</sup>. » Ainsi, ces récits devraient obligatoirement emprunter à l'autobiographie ou à l'autofiction. Les histoires du recueil *Arvida* comportent certains récits qui se rapprochent de l'autofiction. Cependant, il ne s'agit que de trois histoires sur quatorze dans lesquelles les coïncidences biographiques restent, pour la plupart, difficilement vérifiables. D'ailleurs, le fait d'insérer une ou deux histoires vaguement autofictionnelles à travers celles qui sont fictionnelles, fantastiques pour certaines, contribue à semer un doute dans l'esprit du lecteur. Il s'agit d'une autre caractéristique que le corpus travaillé partage avec le récit de filiation :

---

<sup>52</sup> Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du “ récit de filiation ” », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 96. Cette notion aurait été proposée lors d'une intervention au colloque « États du roman contemporain », 6-13 juillet 1996. Texte publié : Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dirs.), *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1999, p. 117.

« Car c'est aussi un trait de ces récits que de montrer combien l'opposition entre vérité et mensonge, entre fait et fiction, n'est pas aussi tranchée qu'on aime à le penser<sup>53</sup>. » Bien qu'on ne puisse pas déceler de traces d'autofiction dans *Atavismes* de Raymond Bock, les narrateurs de ses histoires se permettent d'introduire des éléments qui prétendent en quelque sorte à l'illusion référentielle. Un bon exemple d'un de ces éléments serait la conscience des personnages de leur propre fictionnalité, notamment par des remarques empreintes de métatextualité, amplement expliquées dans le premier chapitre. Dominique Viart affirme d'ailleurs que le récit de filiation assume son inscription dans la littérature avec deux caractéristiques majeures : son « usage de la fiction et l'imprégnation littéraire dont témoigne sa forte intertextualité<sup>54</sup> ». Sans trop revenir aux constats du premier chapitre du présent mémoire, il semble évident que l'intertextualité imprègne fortement les œuvres à l'étude, ce qui permet de réaffirmer cette théorie d'un lien entre les récits de filiation et les œuvres de la régionalité dont il est ici question.

Les récits de filiation tels que les conçoit Dominique Viart ont d'autres points communs avec *Atavismes* et *Arvida* :

Les récits et romans de filiation, comme l'ont démontré Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent* (2005), s'écrivent « à partir du manque : parents absents, figures mal assurées, transmissions imparfaites, valeurs caduques – tant de choses obèrent le savoir que le passé en est rendu obscur<sup>55</sup> [...] » C'est ce passé obscur que le sujet narrateur cherche à restituer, dans un mouvement qui déplace l'investigation identitaire de l'intériorité vers l'antériorité. Le sujet se

---

<sup>53</sup> Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du “ récit de filiation” », *loc. cit.*, p. 109.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Borduas, 2005.

tourne vers son ascendance afin de tenter de comprendre ce dont il a hérité, et de se (ré) instituer dans une temporalité où passé et présent s'éclairent l'un l'autre<sup>56</sup>.

Les personnages procèdent à des manipulations qui ont pour but de combler leurs propres manques ou ceux de leur récit, plus que les vides mémoriels du passé. La fragmentation des récits pousse donc les personnages à enquêter sur le passé. Le présent ne parvient toutefois pas toujours à éclairer les mystères du passé.

Le paradoxe temporel n'est pas seul à caractériser le récit de filiation. Paul Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, explique la filiation dans ces mots : « C'est à la fois un lien charnel ancré dans la biologie à la faveur du fait de la reproduction sexuée et du remplacement constant des morts par les vivants, et un lien social fortement codifié par le système de parenté propre à la société à laquelle nous appartenons<sup>57</sup>. » Ce lien est donc profondément paradoxal, puisqu'il fait figure à la fois de « brèche et [de] suture ». Le lien de filiation clair, non problématique, permet un ancrage social plus solide dans un temps présent. Cependant, puisque la filiation est un processus de recommencement infini dicté par le vieillissement et la mort, elle est indissociable de l'idée du remplacement, et devient ainsi précaire.

De la même manière que le concept de mémoire, celui de filiation trouve un élargissement face à la question collective : « La question de la filiation nous renvoie donc toujours aux figures de l'histoire dont nous sommes les destinataires et les

---

<sup>56</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro*, n° 5, 2012, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document1006>>, (page consultée le 20 août 2016).

<sup>57</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 514.

passeurs, héritiers d'un texte à déchiffrer ou à réécrire avec des mots inédits<sup>58</sup>. » Ces mots, tirés de la présentation d'un numéro de *Protée* entièrement dédié à la question de la filiation, s'attachent à la transmission, mais ils éclairent plus précisément notre rôle de lecteur et d'interprète de l'histoire.

## L'HÉGÉMONIE DES ATAVISMES

Dans *Atavismes*, il me semble que ce soit la *possession* qui mène les personnages et leurs actions. Cette attitude problématique concerne principalement l'héritage, qu'il soit individuel ou collectif, matériel ou moral, dont on ne parvient jamais à se saisir complètement. Nous verrons d'abord que l'héritage matériel est souvent hanté dans *Atavismes*, et qu'il résiste féroce­ment à tout apprivoisement; l'héritage moral, souvent filial, est souvent pourri à la source, constitué d'une charge paranoïaque qui nuirait à quiconque le recevrait; finalement, l'héritage collectif et tout ce qui le constitue serait sans cesse considéré avec une mentalité colonialiste, ce qui en empêcherait son assimilation.

### **Le legs matériel hanté**

Dans « Le ver », le narrateur reçoit en héritage une maison ancestrale, léguée par son grand-père à son père, lui revenant finalement à lui, et qui nécessite un certain nombre de rénovations :

Je résolu­ que, dès le lendemain, j'occuperais mon terrain, pluie ou pas; que je marquerais de ma présence chaque centimètre de mon territoire, de mon

---

<sup>58</sup> Anne É­laine Cliche, « Présentation », *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005-2006.

patrimoine, du seul endroit au monde que je pouvais appeler « chez moi » sans que la loi des hommes me contredise (AT 95).

Il y a ici la notion d'occupation, qui renvoie à un désir de prise de possession du territoire, voire à la revendication de ce dernier. Le terrain dont il a hérité semble avoir une volonté de résistance, il ne se laisse pas simplement posséder et domestiquer. Le narrateur mentionne que cette terre lui appartient selon la loi *des hommes*. Par là même, il sous-entend qu'il existe également une loi de la nature. Suivant cette loi de la nature, il est probable que cette demeure et surtout cette terre ne lui appartiennent pas. C'est peut-être pour cette raison qu'elle lui fait violence, en se servant notamment de la pluie torrentielle, comme si elle ignorait pour sa part les lois des hommes. Martine-Emmanuelle Lapointe, dans son article « Hériter du bordel dans toute sa splendeur<sup>59</sup> », cite Lydia Flem à propos de l'héritage qu'on ne peut refuser :

Le verbe « hériter » est à l'opposé du verbe « léguer » [...]. L'héritage, à l'inverse du legs, ne suppose aucun désir, ne traduit aucune intention à notre égard. [...] La loi me déclare héritière légale, mais affectivement ne suis-je pas un imposteur? Comment puis-je recevoir des choses que l'on ne m'a pas données<sup>60</sup> ?

Cette référence à la loi et à l'impossibilité de réaction auxquelles l'héritier est confronté éclaire l'extrait d'*Atavismes* cité plus haut. L'impuissance ressentie par le personnage est en fin de compte généralisée et systématique dans le processus de l'héritage. Dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paul Ricœur étend ce concept à celui du don, et propose que le fait de donner implique un sentiment de dette pour celui qui reçoit :

---

<sup>59</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 80.

<sup>60</sup> Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2004, p. 22.

Les adversaires argumentent ainsi : donner contraint à donner en retour (*do ut de*); donner crée souterrainement de l'inégalité en plaçant les donateurs en position de supériorité condescendante; donner lie le bénéficiaire, transformé en obligé, obligé à la reconnaissance; donner écrase le bénéficiaire sous le poids d'une dette insolvable<sup>61</sup>.

L'héritage est un type de don qui, sachant qu'il ne se transmet que d'un mort à un vivant, élimine toute possibilité de dialogue, laissant ainsi l'héritier dans une situation de dette impossible à acquitter, donc éternelle. Cependant, dans le cas qui nous intéresse, l'impuissance du bénéficiaire ne s'oppose pas à un héritage inanimé. Au contraire, la maison ancestrale semble posséder une personnalité aux caractéristiques humaines, dont, par exemple, une volonté propre. La maison semble capable d'interagir avec son occupant.

En plus d'être un héritage particulièrement récalcitrant, qui se défend d'être possédé par un homme, celui-ci se révèle également trompeur et décevant :

Ça s'immergeait en glougloutant, ça plongeait, ça affleurait avec un visible plaisir, alors que cette propriété qui me revenait de droit en vertu des lois arborescentes de la descendance, cette terre que je peinais à sarcler, à semer, à arroser chaque jour, cette maison que j'habitais avec toute la fierté d'un fils n'était somme toute que source de déception et de solitude. (AT 87)

Le « ça » du début de l'extrait réfère à des lombrics, qui infestent le terrain puis, petit à petit, la demeure entière du narrateur. En dépit des efforts du personnage qui tente de nettoyer le terrain, la nature reprend son droit grâce à un animal, plus précisément un petit insecte rampant, normalement inoffensif.

Dans son article « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », Evelyne Ledoux-Beaugrand

---

<sup>61</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 625.

s'intéresse à des récits qui mettent en scène des passés familiaux obscurs. Ces récits demandent de remonter dans des histoires lacunaires afin d'en interroger les omissions, les falsifications et les altérations commises par le passage du temps, mais aussi par les secrets, afin de reconstituer une généalogie honnête. Selon elle, cette démarche ne mène pas nécessairement à la réconciliation avec le passé familial :

Loin de chercher une assise identitaire solide et de vouloir ainsi s'acheminer vers une origine qui ferait équivalence avec la vérité du sujet, l'exploration du passé familial a plutôt l'effet d'inquiéter les certitudes et de révéler « l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme à soi-même<sup>62</sup> »<sup>63</sup>.

Dans « Le ver », le narrateur est confronté à la perte de contrôle, à l'impossibilité de dominer son héritage. Ce dernier aura le dessus sur lui. « L'hétérogénéité » mentionnée par Foucault, qui éloigne le descendant de son ascendance, s'applique certainement ici au narrateur, qui se retrouve *différent* de ses parents et grands-parents, de sa lignée entière, par son échec de l'habitation de la maison familiale.

Dans son article « Les possédés et les dépossédés », Laurent Demanze explore certains parcours d'héritages qui surviennent d'une manière spectrale. Possédés par leurs aïeux, mais dépossédés de l'héritage familial, les personnages des récits de Sylvie Germain, de Jean Rouaud, de Gérard Macé, de Pierre Michon et de Pierre Bergounioux sont tourmentés par ces contradictions :

L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction, puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre, il doit se faire le dépositaire

---

<sup>62</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits 1 (1954-1975)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

<sup>63</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », *loc. cit.*

des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. En deux mots, il est à la fois *dépossédé* de son inscription généalogique et *possédé* par ces vies antérieures de l'ascendance<sup>64</sup>. (C'est l'auteur qui souligne.)

L'héritier devient en quelque sorte un lieu de conservation par sa fonction de dépositaire. De la « possession » de ses ascendants lui incombe alors une responsabilité vis-à-vis du passé familial. Dans le cas de l'histoire « Le ver », cette responsabilité semble être étroitement liée à la maison ancestrale. Le narrateur échoue ainsi à s'acquitter de son rôle de fils, puisque ce rôle, une fois les aïeux décédés, passe évidemment par la façon de s'occuper de l'héritage. La contradiction entre le temps passé qui doit être évacué et la nécessité de vivre au temps présent<sup>65</sup> détruit lentement le personnage, incapable d'arriver à conjuguer ces deux actions.

D'autre part, la hantise, dans cette histoire, est double. D'abord suscitée par l'héritage moribond de la maison menaçant de s'écrouler, elle émerge également par le souvenir d'Alice, dont les « bobby pins » refont surface à tout moment, aux endroits les plus étranges, comme dans un lombric. La disparition d'Alice n'est pas une mort, elle s'apparente plutôt à un départ. Cependant, l'omniprésence de celle-ci dans la maison semble tout de même teintée de surnaturel, comme si on avait affaire à un fantôme. Selon Laurent Demanze, la spectralité et la possession ne sont pas nécessairement liées à des phénomènes surnaturels, mais émanent plutôt de mécanismes psychologiques animant les personnages de possédés<sup>66</sup>. Dans l'analyse de Demanze, les fantômes incarnent souvent des gens disparus sans explication, des gens dont le deuil a été

---

<sup>64</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 12.

<sup>65</sup> Voir p. 42.

<sup>66</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *loc. cit.*, p. 12.

entravé par l'absence de sépulture, par exemple. Même si ce n'est pas le cas dans l'histoire « Le ver », il me semble que cette spectralité s'applique tout de même bien à son narrateur. La hantise qui habite la maison ancestrale serait également entretenue par le narrateur : il se laisserait en quelque sorte posséder par les absences qui font naître sa solitude, laquelle l'envahirait au point de le happer complètement. Nicolas Abraham et Maria Torok, cités par Demanze dans son article, qualifient ce mécanisme psychologique d'invention :

Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. [...] C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres<sup>67</sup>.

Encore une fois, les zones laissées grises dans le passé obscurciraient le présent. Le personnage, en évitant de faire le deuil des êtres disparus, et de ce qu'il ignorait à propos de ceux-ci, les accueille en lui-même, les autorise ainsi à le posséder, à transformer le manque en « présence excessive », pour emprunter l'expression de Demanze. Celui-ci lie également à la mélancolie ce phénomène d'intégration du mort au plus profond du vivant. Il explique ce mécanisme par les travaux de Nicolas Abraham et de Maria Torok, ainsi que par un article de Freud, mais en vient à la conclusion que « Pour l'un comme pour l'autre, la mélancolie est une identité entravée, minée par le doute ou aliénée de figures antérieures<sup>68</sup>. » Nous reviendrons plus loin sur

---

<sup>67</sup> Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002 [1987], p. 426.

<sup>68</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *loc. cit.*, p. 16.

ces présences obsédantes, indissociables des doutes et de la suspicion, qui s'empareront de l'identité du personnage de « Raton ».

À l'instar de la demeure des ancêtres, le titre de propriété refuse lui aussi de se laisser apprivoiser : « En travaillant, je sentais mon titre de propriété (je l'avais mis dans une enveloppe brune, glissée dans ma ceinture) entailler la peau de mon ventre à chaque mouvement brusque, mais j'en avais besoin. » (AT 99) Ainsi, l'acte notarié agit de la même façon que le reste de l'héritage en blessant physiquement le narrateur. Cette blessure est d'autant plus significative, qu'elle atteint le personnage au ventre, endroit du corps qui abrite des organes vitaux. Le titre de propriété n'est d'ailleurs pas un simple bout de papier : il s'agit bien sûr d'un symbole légal, ce qui augmente en quelque sorte sa portée. Il devient dès lors l'emblème de cet héritage problématique, mais également de la contradiction qui habite l'héritier, puisque le titre lui rappelle qu'il ne peut pas moralement se départir de cet héritage, en dépit de la souffrance que celui-ci lui inflige.

### **Le legs psychologique et mortifère**

La filiation du recueil de Bock est tour à tour familiale, puis collective, et parfois même nationale, comme le propose Francis Langevin dans « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines<sup>69</sup> ». Dans tous les cas, cette filiation présente toujours son lot de problèmes : il s'agit parfois d'un héritage

---

<sup>69</sup> « Ces lieux sont aussi des legs qu'on ne peut éviter, qu'ils soient proprement donnés ou jetés comme des mauvais sorts sur ces hommes, ils représentent un fardeau intime (ou familial) ou alors collectif (et c'est pourquoi je l'appelle maladroitement "national") », Francis Langevin, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Zuzanna Malinowska, Sylviane Alice Coyault et Francis Langevin (dirs.), *Histoire de familles et de territoires*, op. cit., p. 10.

intervenant trop tard pour changer les événements, d'un objet à transmettre équivoque ou douteux, ou bien de filiations littéralement interrompues. Cela dit, il me semble tout de même que la filiation est une chose dans laquelle on se réfugie le plus souvent, et non dans laquelle on est enfermés, dans *Atavismes*. Dans « Raton », un père d'Hochelaga-Maisonneuve verrouille soigneusement sa famille dans son appartement par peur du monde extérieur :

C'est tous des menteurs, que mon père me disait, comme il se l'est fait dire par son propre père, et lui par le sien, et ainsi de suite en remontant jusqu'au premier à être débarqué du bateau [...] Mais ça me dérange pas qu'ils soient tous des crosseurs ou des criminels parce que rien ne peut nous atteindre. (*AT* 125)

Pour le personnage, la collectivité est simplement condamnée, elle a perdu sa qualité humaine. Tous les hommes sont également mauvais. La filiation se veut donc une protection uniquement à une échelle intime, comme celle d'un père à un fils. Même si ce rempart échoue, il n'en reste pas moins que les personnages tentent de s'y réfugier.

Ce personnage, un citadin ermite, vit de façon complètement décalée du milieu urbain qui l'entoure. Cette individualité excessive serait imputable à un changement d'ordre social : « Depuis que la société valorise l'accomplissement individuel, le discours de l'héritage et la figure de l'héritier deviennent le refoulé de la narration moderne, selon Anne Gotman<sup>70</sup>. » Ce refoulement qui remonterait à la surface n'épargnerait donc pas la littérature, elle aussi investie par cette nouvelle considération de l'individualité. Laurent Demanze suggère que la modernité est à l'origine de ce repositionnement face à l'héritage :

---

<sup>70</sup> Anne Gotman, *Hériter*, Paris, PUF, coll. « Économie en liberté », 1988, dans Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *loc. cit.*, p. 12.

[avec la modernité] s'ouvre le règne de l'individu, un règne solitaire et libre où chacun est responsable de soi et l'unique fondateur de ses valeurs. Mais cette liberté est aussi une angoisse, celle de l'émancipation sans borne. [L'individu] sélectionne activement des bribes de mémoire, des filiations choisies pour s'élaborer une identité singulière<sup>71</sup>.

Cette sélection arbitraire rendrait donc l'identité malléable, basée sur l'individualité. Dans « Raton », les personnages qui vivent en marge du reste du monde ne s'en remettent qu'à eux-mêmes, comme s'ils étaient suspicieux de tout ce qui se trouve à l'extérieur de leur nid. Dans ce cas-ci, la liberté dont parle Demanze est définitivement porteuse d'une angoisse profonde : « Mais quand Raton va être assez grand pour regarder [la télé] avec nous, je vais lui répéter de faire attention. Faut pas croire personne. Parce que dans le fond c'est des menteurs. » (AT 131) L'héritage de Raton ne lui viendra que lorsqu'il sera en âge de le comprendre, lorsqu'il sera en contact avec l'extérieur par le biais de la télévision. C'est à ce moment qu'il pourra être mis en garde contre le monde entier, et surtout contre le mensonge. « Raton » fournit dès lors un exemple au concept d'individualité moderne mentionné auparavant. Les personnages, angoissés d'être laissés à eux-mêmes, font l'expérience d'une individualité difficile à vivre. « Raton » met en scène un homme dont la principale tâche de père est de transmettre à son fils la paranoïa du monde extérieur, en l'opposant au cocon familial.

Il n'y a pas que l'altérité qu'on juge menaçante dans « Raton », puisque l'héritage reçu, qui fait pourtant figure de mode d'emploi en dictant un style de vie aux personnages, et devenant ainsi un socle de leur identité, peut lui aussi se révéler compromettant : « Peut-être qu'un jour une maladie le défigurera, une maladie qui

---

<sup>71</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *loc. cit.*, p. 11.

attendait tapie en nous, de père en fils, pour germer au hasard, déformant son corps et nous faisant tous pourrir par ricochet. » (AT 65) Comme si le récit de sa généalogie était trop incertain, qu'il ne pouvait se fier qu'à ce qu'il a lui-même connu, le père de Raton redoute les atavismes. Les parents de Raton, dans leur empressement à garder leur fils protégé de tous les dangers qui se trouvent à l'extérieur du cocon familial, n'ont pourtant pas réalisé que le fils avait déjà hérité des gènes malades qu'ils craignent tant, et ce, par leur propre faute. La naïveté, l'ignorance et l'irresponsabilité des parents alcooliques s'illustre dans son ampleur lorsque l'infirmière leur apprend qu'ils ont transmis le syndrome alcoolo fœtal à Raton : « L'infirmière était bizarre, elle nous a dit Je pense que votre petit a la saf, mais moi tout de suite je lui ai répondu Hein, ben non, on a pas un petit saf, on a un petit crisse! Et Nancy m'a trouvé vraiment drôle. » (AT 128) Les personnages semblent ignorer la signification de l'annonce. La blague du père jure cruellement avec la gravité de la situation. La façon dont le père décrit ensuite le physique de Raton souligne les traits caractéristiques du visage d'un enfant atteint du syndrome alcoolo fœtal, mais le personnage n'y voit là qu'un hasard étrange. Son aveuglement est complet, et sa conclusion s'arrête au fait que l'enfant ne ressemble ni à lui ni à sa conjointe.

La transmission que craint le personnage est paradoxale: même si le fils était contaminé, la contagion n'influencerait pas pour autant ce qui se trouve en « aval », en empruntant ici l'expression d'Anne Martine Parent. Ceux qui pourriront ne seront pas les enfants du fils malade, comme s'il n'existait pas de possibilité de descendance. La contamination fonctionnera plutôt dans le sens contraire de l'hérédité, atteignant « par ricochet » le père présent et tous les pères passés, à l'origine de la transmission du gène

malade. Dans un article qui porte sur des questions d'héritage, de filiation et de maternité, Anne Martine Parent s'attache précisément à ce manque d'intérêt pour la filiation à venir :

Ce que ces récits laissent souvent de côté, dans leur souci de mettre en rapport le passé et le présent, c'est le futur; on s'intéresse à une *certaine* partie de la filiation, à ce qui se trouve en amont, mais peu à ce qu'il y a en aval : la descendance. Or, les notions de filiation et d'héritage, si elles mettent en jeu le passé et le présent, touchent aussi au futur dans la mesure où le manque, l'absence et la perte qui marquent la transmission entre l'ascendance et le sujet risquent également d'affecter la descendance; voire, d'empêcher qu'il y en ait une<sup>72</sup>.

Les textes analysés par Parent mettent en scène des narratrices ayant des relations difficiles à la maternité, liées à certains manques, notamment à leur rapport malaisé à leur origine. Le narrateur de « Raton » ne partage pas cette crainte liée à la parentalité, mais il est certainement touché par ce manque de considération pour la descendance. Il me semble y avoir l'écho de cette difficulté dans l'article « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines » écrit par Francis Langevin, qui s'intéresse surtout aux lieux et aux legs difficiles et inévitables de chacune des histoires. En guise de conclusion, Langevin souligne l'échec de la transmission que vivent les dix narrateurs-personnages du recueil, puisque « les perspectives de raccrochage à la filiation en amont et les espoirs de transmission en aval sont toutes périlleuses pour l'individu<sup>73</sup> ».

---

<sup>72</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *loc. cit.*

<sup>73</sup> Francis Langevin « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Zuzanna Malinowska, Sylviane Alice Coyault et Francis Langevin (dirs.), *Histoire de familles et de territoires*, *op. cit.*, p. 12.

C'est là où la filiation fait encore figure de paradoxe, caractéristique qui devient en quelque sorte un emblème de la thématique filiale dans le recueil *Atavismes*. L'idée précédemment expliquée de « la brèche et la suture » revêt ici un autre sens : tel qu'expliqué au début du chapitre, on accorde une valeur vitale à la filiation dans *Atavismes*. Cette filiation devient un refuge, mais il s'agit paradoxalement aussi d'un lien destructeur et dangereux, dans lequel réside un potentiel profondément mortifère.

### **L'héritage collectif colonisé**

*Atavismes* est porteur d'un bon nombre de filiations collectives. Ces héritages, parfois historiques, parfois nationaux, présentent toujours des résistances aux personnages qui peinent à s'en saisir.

Dans l'histoire « Eldorado », un aumônier vit une amère déception face à la colonisation débauchée menée par Roberval et ses hommes, à laquelle il tente de survivre : « Pourquoi importer les vices de l'Europe? me suis-je dit. Ce pays virginal n'est-il pas une trame où l'homme purifié de ses péchés pourra repartir à neuf? [...] Je n'y crois plus aujourd'hui. Cette terre est pourrie au-dedans. » (*AT* 76) Ce qu'on a ramené d'Europe n'a donc rien à voir avec le progrès ou le civisme. Le récit de fondation type et l'idée de la colonisation, qui vont de pair avec la propagation de la foi chrétienne et de l'épuration des mœurs, se trouvent ainsi entachés. Les perversions sont inévitables, elles suivent les hommes jusque dans le nouveau continent. Le personnage, qui est pourtant un homme de dieu, tentera de garder sa tête et d'éclairer les fidèles, en se préservant ainsi de vivre en harmonie avec cet « héritage » de l'Europe. Mais la faim et les privations auront raison de lui, et il sentira des hallucinations s'emparer de lui

avant la fin de la nouvelle. La nature exacerbe le caractère sauvage des hommes, les avilissant encore davantage par son propre caractère, profondément « pourri » : « L'hiver a achevé le peu d'humanité que les repentants avaient recouvré. » (AT 79) Elle semble en quelque sorte refuser de se laisser domestiquer. Francis Langevin évoque souvent dans ses travaux l'échec de possession du territoire par les personnages, qui, d'une façon ou d'une autre, finissent toujours par se faire avaler, ou bien parfois rejeter par celui-ci<sup>74</sup>. J'irais cependant jusqu'à dire que c'est justement la mentalité colonisatrice qui perd les personnages. Ceux qui acceptent les lois de la nature ou qui tentent de vivre en harmonie avec le territoire ne connaissent pas des destins aussi tragiques que les autres, comme ce coureur des bois :

Courir les Pays-d'en-Haut, c'est accepter de n'avoir que peu de choses et j'accepte de n'avoir plus rien que ma belle pelisse couleur fond-des-bois. Peut-être aurais-je aussi un restant de courage quand ils auront fini leur pillage et leur sacrifices, et je rentrerai au fort Frontenac pour m'enrouler dans une peau de bison et dormir jusqu'au printemps. (AT 35)

Le coureur des bois qui se soumet aux exigences de ce nouveau monde indomptable, qui tente de s'y adapter et non de le changer, a des chances d'y survivre, voire d'y vivre relativement libre.

### **L'héritage national abîmé**

Le legs national est investi dans plusieurs des histoires d'*Atavismes*. « Carcajou » parodie l'un des crimes commis par le FLQ, survenu le 10 octobre 1970. L'enlèvement

---

<sup>74</sup> « Plantes, Autochtones, météo, nouveaux occupants : tout semble résister à ces entreprises de prise de possession. », Francis Langevin, dans « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Zuzanna Malinowska, Sylviane Alice Coyault et Francis Langevin (dirs.), *Histoire de familles et de territoires, op. cit.*, p. 11.

d'un ancien ministre libéral, un certain Jean-Paul Turbide, rappelle fortement l'enlèvement et le meurtre de Pierre Laporte, à l'époque vice-premier ministre et ministre du Travail québécois, survenu lors de la crise d'octobre. Les crimes ou actions armées du Front de libération du Québec ont été commis au nom de motivations politiques. Le crime décrit dans « Carcajou » en est plutôt la parodie. Même si les personnages se considèrent comme des militants, ils commettent un acte qui s'éloigne radicalement d'un idéal révolutionnaire noble. Leur otage, déjà rendu inconscient par un coup de poing lors de son enlèvement, ne reprend jamais véritablement connaissance : « Toujours inconscient, le vieux avait le visage étampé dans la vitre comme un enfant épuisé par sa journée au Parc Safari où il aurait dû écouter son papa. » (AT 15) En dépeignant le personnage de manière aussi candide, en le rattachant même à l'innocence de l'enfance, le contraste avec le traitement violent qu'il subira devient d'autant plus choquant. Pendant que Turbide se fait battre, Jason, son agresseur, « se défoule » en rappelant à ses amis toutes les humiliations et les abus subis par le Québec depuis deux cent quarante ans. (AT 20). En finissant par un viol, dont la prémisse sera de lubrifier le corps de la victime avec de l'huile à moteur, Jason ancre définitivement son crime dans une violence sordide, gratuite et personnelle, plutôt que de tenter de lui insuffler une portée significative.

Dans « Une histoire canadienne », un chercheur découvre la vérité sur l'un de ses ancêtres, le Dr Arthur Pothier, un patriote encensé dans l'histoire contemporaine. Dans des lettres envoyées à son épouse, Pothier raconte un crime au sujet duquel il a menti. Dans la prison où les patriotes sont détenus en compagnie des traîtres, le Docteur croise celui qui l'a vraisemblablement dénoncé. Au lieu de porter assistance à l'homme

ayant été torturé lors de son interrogatoire comme sa fonction de médecin l'y oblige, Pothier l'achève, aveuglé par sa colère. Sauf dans la lettre adressée à sa femme, il n'avouera jamais son crime et en emportera le secret dans sa tombe. L'histoire d'Arthur Pothier n'est donc qu'un mensonge de plus dans la grande Histoire québécoise, puisque le patriote ne vaut en fin de compte pas mieux que ceux qui ont torturé le traître.

« Effacer le tableau » est un récit d'anticipation post Troisième Guerre mondiale, qui décrit un monde dans lequel s'organise un réseau de rebelles qui se battent pour la subversion de l'État. Ils luttent pour la liberté des Québécois français, mais surtout pour la survie d'un patrimoine artistique québécois-français. Après l'incendie de la Bibliothèque nationale, qui n'a pas été reconstruite, le dernier salut de cette culture se trouve dans le pavillon québécois du Musée des arts canadiens, situé dans le centre-ville de Montréal. Craignant que le pavillon ne soit détruit à son tour lors de la révolution, un groupe de rebelles décide de tenter de s'emparer des œuvres pour les mettre en « territoire protégé », à Québec. Leur mission ne se déroulera cependant pas comme ils l'avaient espéré, et la majorité des œuvres d'art seront détruites lors d'échanges de tirs. Après une tuerie, les quelques révolutionnaires qui réussissent à s'en tirer n'ont finalement qu'un seul tableau en leur possession. Les derniers mots de l'histoire révèlent ironiquement que le tableau n'est finalement pas d'un Québécois, mais d'un peintre ontarien, Edwin Holgate.

Par leur potentiel à la fois tragique et comique, les trois histoires pourraient être liées à la théorie de la répétition de Karl Marx. Expliquée dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, la théorie est à l'origine élaborée autour du coup d'État de 1851. Napoléon III, en prenant le pouvoir en France et en instaurant le Second Empire,

répétait ainsi le coup d'État de Napoléon 1<sup>er</sup> de 1799, et le reléguait par le fait même au ridicule<sup>75</sup>. Selon la théorie de Marx, la répétition de grands événements ou personnages historiques, auparavant tragiques, les transforme en farce. Chacune à leur façon, les histoires tournent donc en dérision des récits ou des héritages nationaux bien connus. Elles mettent en scène des personnages qui tentent de se réappropriier l'histoire nationale de leurs ancêtres, mais qui échouent assez lamentablement à la tâche, en spoliant en quelque sorte le sort de cet héritage.

Le rapport à la transmission n'est pas simplement problématique dans *Atavismes*, il présente littéralement des impossibilités. La soumission aux lois de la nature et du sol ne concerne pas que le territoire, puisqu'elle s'applique aussi à l'héritage. Dans « Le voyageur immobile », le personnage ne découvre pas uniquement un objet qui lui donne l'occasion de visiter des épisodes historiques, il découvre également la vérité choquante sur l'écriture de l'histoire colonialiste : « Le colonialisme se fonde sur l'appropriation de ce qu'on déclare nous appartenir. » (AT 210) Cette affirmation, qui survient d'ailleurs dans la nouvelle concluant le recueil, semble pouvoir éclairer la problématique du passé et de l'héritage qui se trouve au cœur d'*Atavismes*. En effet, est-ce que l'incapacité des personnages à s'approprier leurs héritages, et donc le passé, ne découlerait pas d'une tentative de colonisation du passé? Ne s'agirait-il pas d'une tentative de soumission du passé, alors que celui-ci est

---

<sup>75</sup> « Pressé par les exigences contradictoires de sa situation, et contraint, d'autre part, tel un prestidigitateur, de tenir par quelque tour surprenant les yeux du public constamment fixés sur lui comme le “ succédané ” de Napoléon et, par conséquent, de faire tous les jours un coup d'État en miniature, Bonaparte met sens dessus dessous toute l'économie bourgeoise, touche à tout ce qui avait paru intangible à la révolution de 1848, rend les uns résignés à la révolution et les autres désireux d'une révolution, et crée l'anarchie au nom même de l'ordre, tout en enlevant à la machine gouvernementale son auréole, en la profanant, en la rendant à la fois ignoble et ridicule. » Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1976, p. 139.

autonome, et que les héritages vivent d'eux-mêmes? Cette appropriation n'est pas sans rappeler l'hypothèse de Lydia Flem<sup>76</sup>, citée dans l'article « Hériter du bordel dans toute sa splendeur » de Martine-Emmanuelle Lapointe, sur les devoirs qu'entraîne l'acte d'hériter. L'ajout que fait Lapointe sur la question semble également étayer mon hypothèse puisque, selon elle, « [...] tout autant qu'un geste d'interprétation, le fait d'hériter constitue une forme d'appropriation impudique, parfois même violente<sup>77</sup>. » L'appropriation serait donc à la base des tourments des personnages d'*Atavismes*. La possession, qu'elle concerne le territoire, le passé ou l'héritage, ne se solde par uniquement par des échecs; la tentative est elle-même, à sa base, un problème insurmontable.

#### RUMEURS ARVIDIENNES

Le recueil d'histoires *Arvida* met en scène une galerie de personnages ayant, à l'instar de ceux d'*Atavismes*, un rapport ambivalent au passé, au souvenir et à la mémoire, lié à l'impossibilité de recevoir aisément les legs qui leur sont transmis. Dans ce cas-ci, cependant, l'impossibilité de recevoir ne concerne pas autant la prise de possession du territoire ou de l'histoire généalogique que le récit. Le récit est systématiquement empêché dans *Arvida* : par la relation à l'expérience, par l'investigation des résidus du passé et par le paradoxe filial.

---

<sup>76</sup> Voir p. 44.

<sup>77</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *loc. cit.*, p. 80.

## La surprésence sensorielle

La suite des trois récits qui portent les sous-titres « Sœurs de sang », I, II et III, raconte l'histoire de jeunes filles habitant la campagne. Ces histoires tragiques d'inceste et de vérités dissimulées se déroulent dans un paysage à la nature exigeante, assoiffée de sang et de vices. Les « terres du Seigneur », lieu des crimes, se présentent comme un territoire regorgeant de bêtes anormales. Dans « Sœurs de sang III, Paris sous la pluie », une jeune femme constate la mort de l'homme qui a sexuellement abusé d'elle pendant son enfance. Lorsqu'elle touche son cadavre, lequel a été violemment déchiqueté par une ébrancheuse, elle perçoit une odeur qui ne lui est pas étrangère :

La terre autour d'eux empestait la décomposition et le soir elle ramenait à la maison une odeur de mort que ses sœurs venaient renifler incrustée dans ses cheveux et qui ne disparaissait qu'après de longs bains brûlants. Elle travailla plus tard dans des cuisines de restaurant et ramena sur elle des odeurs de viande crue et de cuisson et d'épices et d'ail qui ne disparaissaient jamais vraiment mais au moins c'était des odeurs de vie [...] Elle aurait aimé sentir sur sa peau l'odeur fraîche des livres qu'ils achetaient chez les libraires ou l'odeur rance des livres qu'ils dénichaient chez les bouquinistes mais les livres ne laissent pas d'empreintes semblables sur les gens. (AR 198)

Ces odeurs de décomposition datent de l'époque où le personnage aidait son grand-oncle à creuser des tombes au cimetière du village. Ainsi, les détails d'une sexualité choquante côtoient de près ceux d'une mort tout aussi rebutante, et rendent l'histoire de la jeune femme scabreuse en tous points. La dimension charnelle des événements semble peser sur la jeune femme comme le ferait une malédiction, et cette odeur qu'elle portait sur elle s'apparente à une forme de mémoire de ce passé. La vie comme la mort laissent des odeurs sur les gens, au contraire des livres. On pourrait lire cet avantage

comme une métaphore qui illustre la primauté de la trivialité sur le savoir. *Ce qu'il reste* n'est jamais, dans *Arvida*, quelque chose qui peut réellement s'écrire.

Cette impossibilité de faire un récit du souvenir semble pouvoir être rattachée à certaines idées développées par Maurice Halbwachs dans son ouvrage de sociologie *La mémoire collective*, selon lesquelles il y aurait, en quelque sorte, une disparition de la perspective individuelle dans le passage de la mémoire vivante vers l'histoire écrite. Comme l'écrit Paul Ricœur à propos de cette idée, « Halbwachs attaque ici de front la théorie sensualiste de l'origine du souvenir dans une intuition sensible conservée telle quelle et rappelée à l'identique. Un tel souvenir est non seulement introuvable mais inconcevable<sup>78</sup>. » Ainsi, une mémoire qui découlerait directement des expériences sensorielles serait quelque chose d'impossible, même pour le sujet individuel.

Il semble donc que c'est à l'expérience des choses qu'*Arvida* s'attache vraiment. Raconter le passé et les souvenirs semble alors impossible. L'expérience doit se vivre, et elle ne peut être traduite par des mots. Comme l'affirme le narrateur dès la première histoire, « les mots ne goûtent rien ». (AR 21) Dans *Arvida*, ce qu'il reste des expériences, ce ne sont pas des souvenirs, mais bien des résidus. Ces résidus sont d'ailleurs souvent d'un ordre trivial, sensuel, comme les odeurs et les goûts, mais aussi bestial, comme le sang et la terre.

### **La trace ou l'empreinte réinvestie**

L'empreinte que laissent les expériences dans *Arvida* est un reste, un résidu dont on parvient à se débarrasser dans un bain brûlant, si l'on prend en exemple

---

<sup>78</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., en note de bas de page 151.

l'histoire « Paris sous la pluie » précédemment analysée. Le personnage qui, à la toute fin de l'histoire, semble très bien se porter malgré tout ce qui lui est arrivé possède une capacité de résilience hors du commun. Les résidus dont on se départit si facilement sont moins prégnants que les souvenirs, et de ce fait, ils n'auraient pas le même pouvoir traumatisant que ceux-ci. Ces éléments triviaux et matériels, ces résidus, ne sont d'ailleurs pas péjoratifs, ils ne portent pas la marque d'une quelconque négativité, ils ne sont pas des fardeaux. La jeune femme n'en garde pas de séquelles, elle s'en défait, tout simplement. Le verbe « se souvenir », essentiellement pronominal, est par le fait même actif : il faut se mettre en quête d'un souvenir. Le résidu semble plutôt apparaître à sa guise, mais sa disparition, tout aussi subite, n'est pas très difficile à provoquer.

Dans « Cryptozoologie », Jim aperçoit souvent un animal mystérieux, qu'il soupçonne être un grand fauve d'une autre époque, une bête mythique, supposément disparue. L'animal n'est pas le fruit de l'imagination du garçon, puisque le père de Jim a lui aussi aperçu la créature, dont il ne devrait pourtant rester que de vieilles légendes. L'animal est omniprésent dans l'esprit du garçon, mais cette obsession ne tient pas de la peur : « [Jim] fait souvent un rêve sans dehors ni dedans où la bête lutte avec lui et le dévore. C'est un songe de manducation et de violence mais pas de mort. Il ne s'éteint pas pendant que le couguar détruit son corps, il se fossilise en lui comme un souvenir de chair. » (AR 66) Cette disparition par la manducation ne signifie pas la disparition, même s'il y a mort. Le songe de Jim semble être une illustration de la fonction paradoxale de la trace, qui est à la fois « présente en tant que telle et signe de l'absent,

de l'antériorité<sup>79</sup> ». Tel qu'expliqué par Jean-Pierre Changeux et Paul Ricoeur dans *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, « Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité. Il faut alors doter la trace d'une dimension sémiotique, d'une valeur de signe, et tenir la trace pour un effet-signe, signe de l'action du sceau de l'empreinte<sup>80</sup>. » Il s'agit donc d'attribuer à la trace sa valeur de résidu du passé, mais dans le cas de Jim, il s'agit plutôt de se projeter dans un avenir dans lequel il sera à la fois absent, et surtout présent. Cette trace signifie que Jim a existé, et qu'il n'est plus. Elle n'indique rien d'autre, puisqu'elle ne peut pas abriter d'histoire, et qu'elle reste nécessairement muette. Jim restera ainsi une trace, et même si cette empreinte en est une de chair, il la qualifie de souvenir. Jim devient alors en quelque sorte éternel; il n'est pas simplement évacué par la bête, puisqu'il restera apparemment au sein même de celle-ci après avoir été dévoré. La relation entre l'animal et sa proie devient alors tout à fait noble, presque de l'ordre du pacte. Il semblerait que Jim survivra même à la bête, puisque, selon le garçon, la trace deviendra finalement un fossile. Cette « trace » montre bien que les éléments triviaux et bestiaux présents dans *Arvida* ne sont pas péjoratifs. Au contraire, ils font plutôt référence à des vestiges de vie.

Dans *Arvida*, on répète souvent que dans les mots ne résident aucun goût ni aucune odeur; selon la courte histoire « Au milieu des araignées », le papier n'abriterait pas davantage de mémoire. Le personnage, un homme qui travaille dans le domaine de la vente, et qui passe la majorité de son temps dans les aéroports à établir des relations

---

<sup>79</sup> Paul Ricoeur et Jean-Pierre Changeux, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 170.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

publiques, connaît des centaines de détails sur ses clients. Cette mémoire pratique vient du fait qu'il ne note jamais rien : « C'était probablement une superstition, mais ceci, pour lui, était un fait avéré : on n'arrivait à se souvenir de rien tant qu'on ne s'était pas débarrassé de cette manie de noter tout, partout, à tout bout de champ. » (AR 72) La trace n'empêche donc pas l'oubli. Elle souligne la présence antérieure, mais elle n'arrive pas à rendre un souvenir plein, entier. La mémoire habite l'humain, et non le papier, ou quoi que ce soit de matériel. La difficulté de la mise en place d'un récit semble donc provenir en partie de cette impossibilité dans *Arvida*.

### **Les récits de famille empêchés**

Les histoires de famille sont nombreuses dans *Arvida*, mais elles présentent tout de même certains problèmes. Le narrateur-auteur fait lui-même l'annonce du récit familial empêché dès les premières pages du recueil dans « Mon père et Proust » :

C'est en pensant à ça que j'ai compris que les récits d'enfance de mon père n'ont rien à voir avec Proust. Ils en sont même à l'opposé. Chez lui, les mauvais coups, les gaffes, les petits méfaits et les péchés véniels, les émois amoureux et les exploits sportifs, tout, vraiment, finit par s'étioler et disparaître. (AR 19)

Même si le narrateur se présente comme un lecteur de Proust, la référence intertextuelle s'érige en antithèse. Les réminiscences sont tout simplement impossibles, dans *Arvida*, et le souvenir ne jaillira jamais d'une madeleine, ou d'un May West dans ce cas-ci. Comme le père n'arrive jamais à en faire le récit, le fils ne peut jamais prétendre à une transcription exacte du récit familial. Sachant que dans *La recherche du temps perdu*, le souvenir du passé revient au narrateur par la dégustation d'une madeleine, la filiation

littéraire proustienne pourrait davantage être qualifiée d'anti-filiation, elle n'agit donc pas comme une référence constituante, mais plutôt comme un repoussoir. La transmission filiale est donc impossible chez Archibald. Dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paul Ricœur étend cette problématique à la singularité de la mémoire. Créée à partir de l'expérience, la mémoire, par son caractère « foncièrement privé », est

[...] radicalement singulière : mes souvenirs ne sont pas les vôtres. On ne peut transférer les souvenirs de l'un dans la mémoire de l'autre. En tant que mienne, la mémoire est un modèle de mienneté, de possession privée, pour toutes les expériences vécues du sujet<sup>81</sup>.

Il est logique, si l'on suit ce raisonnement, que la mémoire filiale soit encore plus précaire que celle qui serait d'un ordre plus collectif, comme la mémoire nationale, par exemple. Dans son article « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas" », cité plus haut dans ce chapitre, Evelyne Ledoux-Beaugrand s'intéresse justement à des récits qui interrogent des histoires familiales incertaines. En dépit du fait que son analyse s'articule autour de récits de femmes plus ou moins fictionnels, il semble tout de même que les questions d'histoire individuelles et familiales ne sont pas sans rappeler celles que j'ai tenté de mettre en place tout au long de ce chapitre. Selon Ledoux-Beaugrand, l'anonymat, plutôt que l'absence de biens ou de richesses, serait le signe le plus douloureux de la « véritable » pauvreté, puisque celle-ci tiendrait « [...] à un effacement du domaine du symbolique, au "partage inégal des traces, de la mémoire et plus encore, de l'Histoire"<sup>82</sup> qui laisse l'histoire des petits défigurés<sup>83</sup>. »

---

<sup>81</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 115.

<sup>82</sup> Perrot, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

<sup>83</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », loc. cit.

La petite histoire des personnages mis en scène par Desbiolles et Shneck serait donc complètement invisible, à la fois couverte et écrasée par la « grande histoire » qui, tout en lui faisant ombrage, rappellerait cruellement la difficulté de sa condition. Les personnages des récits analysés mèneront des enquêtes, dont les issues finales chercheront non seulement à combler les vides, qualifiés de pauvreté par Ledoux-Beaugrand, mais également à guérir des blessures, pour emprunter cette fois les mots de Paul Ricœur<sup>84</sup>. La façon de pallier ces blessures ne résiderait donc pas uniquement dans la recherche généalogique, puisqu'il sera de toute manière impossible de réinsérer dans l'histoire une mémoire parfaitement fidèle de ce qui s'est passé. Ainsi, la guérison pourrait également se trouver dans l'écriture, voire, dans la fictionnalisation :

L'écriture, que Nancy Peterson désigne du nom d'« histoires non officielles<sup>85</sup> » et que Françoise Collin identifie quant à elle à une fictionnalisation des faits permettant de « recueill[ir] l'oubli de l'immémorial<sup>86</sup> », s'oppose à ce processus sélectif qui laisse certaines histoires blessées. [...] Lorsque les preuves matérielles ne suffisent pas à la reconstitution d'un passé familial qui se donne précisément comme perdu, la fiction peut rendre quelque chose de la texture de la vie des anonymes et donner visibilité à des existences effacées par les récits officiels, qu'ils soient historiques ou familiaux<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> « C'est ainsi que sont emmagasinées dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison. » Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 96.

<sup>85</sup> Peterson Nancy J., *Against Amnesia. Contemporary Women Writers and the Crisis of Historical Memory*, Philadelphie, Presses de l'Université de Pennsylvanie, 2001, p. 5.

<sup>86</sup> Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 19.

<sup>87</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », *loc. cit.*

Lorsqu'il est trop difficile de tracer le portrait des disparus avec précision, l'imagination devient un recours précieux. L'écriture permet alors de pallier une malheureuse réalité.

Les récits de filiation seraient donc constamment guettés par l'oubli. Cette menace n'attendrait en fait que la disparition du lien charnel pour faire son œuvre. Dans l'ouvrage sociologique *La mémoire collective*<sup>88</sup>, Maurice Halbwachs s'attache aux rôles des récits hérités par les anciens d'une famille, en distinguant nettement les concepts de mémoire collective et de mémoire historique. La mémoire collective fait en quelque sorte figure de mémoire familiale, dans la mesure où elle représente la parole transmise d'un prédécesseur ou d'un ancêtre. La mémoire historique surviendrait donc précisément au moment où l'oubli fait son œuvre, lorsque la parole devient anonyme et que l'origine de la transmission s'estompe. Paul Ricœur explique ainsi ce mécanisme :

Adossé au récit des ancêtres, le lien de filiation vient se greffer sur l'immense arbre généalogique dont les racines se perdent dans le sol de l'histoire. Et, lorsqu'à son tour le récit des ancêtres retombe dans le silence, l'anonymat du lien générationnel l'emporte sur la dimension encore charnelle du lien de filiation. Ne reste plus alors que la notion abstraite de suite des générations : l'anonymat a fait basculer la mémoire vivante dans l'histoire.

Les récits familiaux prennent une place d'importance dans *Arvida*. C'est pourquoi, dans « Le foyer des loisirs et de l'oubli », l'oubli dont est victime la grand-mère du narrateur semble prendre une tournure encore plus dramatique que la mort. Tous les souvenirs de la vie de l'aïeule à Arvida sont perdus, et on pourrait croire que la perte de ce relais mémoriel signifie la disparition de nombreuses histoires. Comme le décrit Ricœur, la

---

<sup>88</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 94-95.

mémoire vivante deviendra dès lors mémoire collective, avant de sombrer dans l'oubli. Le narrateur ne voit cependant pas les choses de cet œil. Dans la toute dernière histoire du recueil, il déclare que l'oubli est plus fort que la mémoire (AR 313), et qu'il n'est pas susceptible de se rappeler des souvenirs rien qu'avec une madeleine. (Il fait évidemment ici référence à la pâtisserie d'*À la recherche du temps perdu*.) Cette déclaration est contredite par son père qui lui rappelle une autre Madeleine : la « grand-mère la mère de son père » (AR 11, 234,301 *et passim*). À la pensée de sa grand-mère, ce sont des dizaines d'histoires qui se bousculent dans la tête du narrateur; beaucoup d'histoires qui, même si elles ont Arvida comme point de départ, restent inventées; ce n'est pas pour autant qu'elles ne méritent pas d'être couchées sur papier.

Les gens, dans *Arvida*, sont de chair et de sang, et non de mots. En eux réside la mémoire, et il faut en quelque sorte se résigner à ce qu'elle s'éteigne avec ces hommes mortels. Quant à l'écrit, comme nous l'avons constaté lors du premier chapitre de ce mémoire, il fait autre chose, quelque chose qui s'apparente surtout à la réinvention et à la fictionnalisation.

## CHAPITRE 3 - RÉALISME, RÉEL ET FANTASTIQUE

### RÉALISME ET LIEU LITTÉRAIRE

Le premier chapitre de ce mémoire a déjà mis en place l'idée d'univers référentiellement chargés caractéristiques de la littérature dite de la régionalité. Dans le présent chapitre, nous verrons comment cette dimension, en quelque sorte réaliste, travaille le texte de deux façons différentes dans *Arvida* et *Il pleuvait des oiseaux*. Il semble d'abord nécessaire de s'intéresser à définir cette appellation, très vaste, qu'est le réalisme littéraire.

Le réalisme est un courant littéraire qui a traversé le temps, mais qui trouve pourtant encore aujourd'hui sa place à la fois dans le roman contemporain et dans le discours critique. Dans la définition qu'il offre du courant littéraire, Xavier Bourdenet propose que

le réalisme est une méthode : une représentation « objective » et vraie du réel, un « attachement à la reproduction de la nature sans idéal » (c'est la définition qu'en donne Littré en 1869), une « représentation du quotidien, au plus près du vécu, en puisant dans les choses vues, sans omettre le banal – qui est vérité de la vie » (selon la définition de Philippe Dufour). Mais aussi une visée : le réalisme propose une saisie critique du monde contemporain<sup>89</sup>.

Selon cette interprétation, le réalisme se présenterait sous la forme d'une action mimétique cherchant à mettre en lumière ce qui, par manque d'éclat, serait souvent tu en littérature. Cette prétention à la vérité n'est cependant pas dépourvue d'apories, d'où les guillemets encadrant le mot « objective » de la citation de Bourdenet. Cette tentative

---

<sup>89</sup> Xavier Bourdenet, *Le réalisme*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2007, p. 8.

d'atteindre le réel ne semble pas étrangère au corpus auquel ce mémoire s'intéresse, particulièrement à *Arvida*. Ainsi, bien que la volonté de reproduire une réalité avec exactitude et exhaustivité ne semble pas être généralisé dans la littérature attachée au courant du réalisme contemporain, la définition de Bourdenet trouve par contre un certain écho dans les thématiques qui sont abordées par les œuvres de la régionalité. Dans un numéro de la revue *Liberté* consacré au « néoterroir », Samuel Archibald s'intéresse notamment au thème de la vie quotidienne des habitants des campagnes :

Je crois aussi qu'en parlant du métier des gens, de leurs loisirs secrets, des moyens qu'ils mettent en œuvre pour construire un bâtiment ou attraper des bêtes, on parle d'une chose qui n'a pas été souvent littérature, mais qui, surtout n'est ni variété ni télé-réalité. [...] Mon néoterroir n'est pas la réalité, bien sûr, mais il vaut pour moi comme un raccourci vers la vie elle-même, aux abords duquel les gens ne sont peut-être pas plus *réels* que ceux qu'on voit s'inventer à la surface de nos écrans quotidiens, mais assurément moins *faux*<sup>90</sup>.

En mettant en lumière ce qui est de l'ordre du quotidien et de l'ordinaire, le « néoterroir » d'Archibald s'inscrit dans un espace qui est bel et bien littéraire, et permet de confirmer ainsi un peu plus son appartenance à la régionalité. Il s'éloigne et se rapproche à la fois du réalisme traditionnel décrit par Bourdenet puisque, même s'il puise dans la banalité et la trivialité des vies ordinaires, il est loin de prétendre à un portrait social du monde contemporain.

La définition du réalisme que donne Xavier Bourdenet en est une assez traditionnelle, mais certains critiques se sont également attachés à la question d'une façon un peu plus souple. Erich Auerbach, entre autres, a publié plusieurs textes sur le sujet du réalisme, dont *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature*

---

<sup>90</sup> Samuel Archibald, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, p. 25.

*occidentale*. Dans le chapitre « La question des critères », publié dans un collectif dédié à l'œuvre d'Erich Auerbach, Philippe Hamon relève les six critères explicites dont Auerbach se sert pour définir un texte réaliste. En mélangeant à la fois des critères sémantiques, des critères pragmatiques, et un critère formel et structurel (la *figure*), Auerbach dresse dans *Mimésis* la liste quelque peu hétéroclite qui suit :

1. Le sérieux/2. Le mélange des registres, des styles, des sujets, des personnages/3. L'absence de censure, ou de sélection : aucun sujet n'est exclu *a priori*/4. La *figure*, la construction figurative du texte (concept auquel Auerbach est revenu à plusieurs reprises, en dehors de *Mimésis*), ensemble de procédés de cohérence qui mettent en relation les parties disjointes d'un texte (les annonces et rappels, les répétitions) et s'opposent globalement à l'allégorie/5. L'insertion de l'histoire fictive des personnages dans une Histoire d'arrière-plan réelle, évolutive et contemporaine de l'époque de la fiction/6. La représentation de la vie quotidienne<sup>91</sup>.

De nombreux éléments de cette liste correspondent à *Il pleuvait des oiseaux*, *Arvida* et *Atavismes*, et seront utiles lors des analyses textuelles qui suivront dans le chapitre. S'y retrouve la question précédemment mentionnée de la représentation du quotidien, évoquée par Xavier Bourdenet. Le premier critère, le sérieux, semble également s'appliquer, mais le cinquième davantage encore, selon lequel la trame secondaire d'une fiction, son arrière-plan, devrait nécessairement être tiré de l'Histoire réelle. Si dans les fictions qui nous intéressent, cette Histoire n'est pas systématiquement contemporaine, elle semble certainement être de l'ordre du réel, particulièrement dans *Arvida* et *Il pleuvait des oiseaux*. Nous reviendrons sur ces univers plus loin dans ce chapitre.

---

<sup>91</sup> Philippe Hamon, « La question des critères », dans Paolo Tottrtonese (dir), *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2009, p. 205.

La langue utilisée dans *Arvida* est également sujette à rappeler le réalisme. Comme on l'a vu dans l'introduction de ce mémoire, Benoît Melançon, dans son article « J'ai créé un monstre », explique le phénomène qu'il a lui-même déclenché par l'entrée ironique dans son blogue, en le surnommant à l'époque « École de la tchén'ssâ ». Il s'interroge sur l'existence réelle de cette supposée « École » en raison des réflexions que ses auteurs entretiennent autour de l'espace, mais également par leur utilisation de la langue française :

Il y a surtout un rapport singulier à la langue, précisément en lien avec les espaces mis en scène, une décrispation linguistique, nettement visible chez Archibald, Messier, Hotte ou Pettersen. Voici comment on parle au Saguenay, sur la Côte-Nord ou dans les Cantons-de-l'Est, disent-ils; c'est comme ça. N'en faisons pas toute une histoire : on n'est pas à *Parti pris* ici; les années 1960 sont finies; le français québécois est une langue littéraire normale, qui n'a pas besoin d'être revendiquée et défendue.<sup>92</sup>

La nuance qu'apporte Melançon sur la question de la langue littéraire normale est fondamentale. Elle permet de rattacher le parler inspiré de certains accents régionaux au concept de régionalité élaboré dans le premier chapitre de ce mémoire. La non-revendication d'une langue régionale permet de dissocier celle-ci de toute idée politique, mais elle permet également de s'éloigner de la question de l'authenticité. Selon Melançon, différentes façons de parler usitées en région sont explorées par les auteurs de la supposée « École de la tchén'ssa », mais j'ajouterai que leurs « langues » ne sont pas toujours réalistes. Samuel Archibald avait expliqué son point de vue sur le sujet à l'occasion d'une table ronde organisée pour le lancement du 250<sup>e</sup> numéro de

---

<sup>92</sup> Benoît Melançon, « J'ai créé un monstre », *loc. cit.*, p. 33.

*Spirale*<sup>93</sup>, intitulé « Territoires imaginaires », consacré à la littérature des espaces situés en périphérie de centres culturels. À la question de l'origine de l'oralité contenue dans ses textes, l'auteur avait répondu qu'il ne s'agissait pas réellement d'un souci de réalisme, mais plutôt d'un intérêt pour la façon de s'exprimer, très unique, de certaines de ses connaissances du Saguenay. La démarche d'Archibald partait donc du désir de rendre compte de ce parler singulier, en excluant cependant la retranscription exacte de conversations réellement entendues. En somme, selon Archibald, l'oralité pure ne serait pas reproductible et le texte de fiction littéraire par là même ne pourrait prétendre au compte rendu d'une quelconque réalité linguistique. Il semble que cette oralité ait inspiré des effets de style à Archibald, autant pour la narration que pour les dialogues. L'auteur a cependant soigneusement évité un effort mimétique, en évitant ainsi à son texte de contenir un « océan d'apostrophes », et préserve par ailleurs la fluidité de son récit. Archibald avait employé l'expression de « pendule vernaculaire », qui traduisait pour lui l'exploration de toutes les modalités langagières mises en place dans les histoires d'*Arvida*. Entre les textes fortement empreints de joulal, narrés au « je », comme « America », et « Jigai », histoire racontée dans une langue qui semble pasticher certains écrivains japonais à l'esthétique narrative sobre, dont Yasuni Kawabata, s'impose un écart langagier manifeste. Samuel Archibald avait d'ailleurs affirmé que cette liberté ne concernait pas que la langue de ses histoires, puisque le filtre montréalais à travers lequel il écrivait, en quelque sorte « exotisant », lui permettait le recul nécessaire pour s'adonner à des jeux d'écriture mêlant « vraie et fausse ethnologie ». Cette fausse ethnologie n'est pas uniquement rhétorique,

---

<sup>93</sup> L'évènement avait eu lieu le 20 octobre 2014, à la librairie Olivieri, dans le cadre des réunions d'auteurs du CRILCQ.

puisqu'elle présente également une dimension thématique. L'auteur avait fourni comme exemple celui d'un passage sur une bleuetière : « À tous les quatre ans, à l'automne, on les [plants de bleuets] brûlait. Au printemps, la terre se nourrissait de leurs cendres et ils renaissaient de leur propre mort. » (AR 110) Plusieurs lecteurs, intrigués par l'anecdote, avaient cherché à savoir si ce passage était réel, ou s'il n'avait été inventé que pour servir la fiction d'*Arvida*. Bien que la méthode n'implique pas systématiquement que le feu soit fait à l'automne, ni à un intervalle de quatre ans, Archibald a tout de même tiré son passage d'une technique agricole qui existe réellement.

Le fantastique, très présent dans *Arvida*, s'allie donc à une forme de réalisme qui réside principalement dans l'utilisation d'une langue « décripée », selon l'expression de Benoît Melançon<sup>94</sup>, de même qu'à une topographie et à un univers référentiel général souvent précis. Cette liberté prise par l'auteur, cette façon de mêler une esthétique réaliste à quelque chose qui tient de l'imaginaire pur, à la fois sur le plan langagier, mais également thématique, est une particularité qui caractérise le recueil *Arvida*, mais qui s'applique néanmoins tout autant au courant de la régionalité dans son entier.

Bien que le roman de Jocelyne Saucier soit dépourvu de toute forme de fantastique, et que son emploi de la langue française soit plus traditionnel, il présente le même genre de dualité qu'*Arvida* sur le plan du réalisme. Sa construction autour d'un évènement réel et historique, le Grand Feu de Matheson de 1916, et son utilisation de références topographiques s'entrelacent à la fiction qui raconte la création d'une

---

<sup>94</sup> Benoît Melançon, « J'ai créé un monstre », *loc. cit.*, p. 34.

microsociété complètement à l'écart, fonctionnant en complète autarcie, régie selon ses propres règles. Mais je reviendrai à *Il pleuvait des oiseaux* plus loin.

## L'ÉTRANGE ÉCLATEMENT DU RÉEL D'ARVIDA

### **Inquiétante étrangeté et fantastique**

Dans *Arvida*, l'éclatement de la réalité s'exerce principalement par la mise en place d'une région dont la nature devient le lieu de toutes sortes de phénomènes plus ou moins surnaturels. La dualité ne concerne donc pas uniquement les tonalités littéraires réaliste et fantastique, mais aussi l'ancrage géographique, qui marie l'urbanité et les lieux naturels.

Le concept de l'inquiétante étrangeté est le sujet d'un essai paru en 1919, dans lequel Freud s'interroge sur la façon dont on explique systématiquement le caractère de l'effrayant par sa nouveauté. Il est évident, pour le psychanalyste, que n'est pas effrayant tout ce qui est inconnu, et que le semblable ou le familier peuvent également revêtir ce caractère d'inquiétante étrangeté. La frayeur n'est d'ailleurs pas l'unique sentiment que provoque l'inquiétante étrangeté, qui laisse planer des impressions un peu plus confuses telles que le malaise ou bien l'angoisse. Tel que le souligne Bertrand Féron dans les notes liminaires du texte, bien que l'« inquiétante étrangeté » a pour avantage d'être, déjà en 1993, un concept établi, la traduction du titre allemand *Das Unheimliche* comporte certaines limites. L'aspect le plus problématique de la traduction est probablement l'élimination du *Heim*, qui réfère au familier, à la maison, au semblable, élément fondamental du concept tel que l'entend Freud. Pour illustrer son propos, l'analyste examine le roman *Les élixirs du Diable*, dont il considère l'auteur

comme un maître de l'inquiétante étrangeté dans la création littéraire<sup>95</sup>. De l'œuvre d'E. T. A. Hoffmann, l'analyste extrait les motifs producteurs de l'inquiétante étrangeté les plus récurrents. Outre les poupées ou statues qui revêtent un aspect humain et dont on pourrait soupçonner qu'elles possèdent une âme, ou les fantômes impliquant des yeux crevés ou arrachés, c'est le motif du double qui semble revenir le plus souvent. Le double peut en fait emprunter une multitude de formes, que ce soit celles de traits physiques ou psychologiques, comme la gémellité, ou bien de comportements ataviques tels des actes criminels. L'étrangement inquiétant survient cependant lorsqu'aucune explication ne parvient à justifier ce retour du même :

Une autre série d'expériences nous fait également reconnaître sans peine que c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de « hasard »<sup>96</sup>.

Comme exemple de cette répétition, Freud mentionne le retour à un endroit qu'on veut spécifiquement quitter. Quelqu'un perdu en forêt qui reviendrait à plusieurs reprises à une même clairière, lorsqu'il tente plutôt de s'en éloigner, ne serait donc plus responsable de sa propre présence. C'est alors que le sentiment d'impuissance laisse place à celui de l'angoisse, et l'idée du destin, ou de la fatalité pour emprunter les mots de Freud, remplace celle du hasard.

Si Archibald n'utilise pas systématiquement des motifs mentionnés plus haut, les thèmes de l'inexplicable et du double sont néanmoins récurrents dans *Arvida*. C'est en

---

<sup>95</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1985], p. 237.

<sup>96</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 240.

les associant avec des éléments qui convergent vers le réalisme que l'auteur parvient à créer une relation particulière entre réel et fiction. L'élément réaliste le plus important est décidément celui de l'arrière-plan de l'Histoire réelle, pour reprendre le cinquième des critères d'Eric Auerbach. Dans *Arvida*, cet arrière-plan contribue paradoxalement à la mise en place d'un sentiment qui se rattache à l'« inquiétante étrangeté » freudienne. Lorsqu'ils sont introduits dans des univers littéraires considérés comme irréels, comme celui du conte, par exemple, les phénomènes explicitement surnaturels ne génèrent pas de sentiments de malaise. Cependant, « [...] il en va autrement lorsque l'écrivain s'est apparemment placé sur le terrain de la réalité commune. À ce moment-là, il adopte du même coup les conditions qui président dans l'expérience vécue à l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté, et tout ce qui dans la vie produit de tels effets, les produit aussi dans la littérature<sup>97</sup>. » L'univers référentiel dans son entier tisse des liens avec un réel connu, décuplant par le fait même les effets de la rencontre avec les éléments fantastiques et imaginés d'*Arvida*. « La fausse ethnologie » mentionnée précédemment, l'utilisation d'un français qui rappelle celui qu'on utilise dans certaines régions du Québec, les topographies précises et les références intertextuelles, mais aussi les personnages et les anecdotes qu'on devine, jusqu'à un certain point, avoir vraiment existé, tous ces éléments qui affluent sans cesse dans les histoires d'*Arvida* participent à tracer cet arrière-plan réel défini par Auerbach, et contribuent à la tension entre réel et fiction.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 260.

Ainsi, lorsque tant de paramètres rapprochent la lecture du réel, l'insertion de l'horreur ou de l'étrange devient d'autant plus inquiétante. Les travaux de Tzvetan Todorov sur le fantastique sont également éclairants à ce sujet :

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement peut opter pour deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous<sup>98</sup>.

Cette définition me semble s'appliquer parfaitement à l'univers d'*Arvida*. Parfois singuliers, parfois littéralement surnaturels, les évènements qui se produisent dans les histoires provoquent indéniablement des doutes chez le lecteur. Qu'il s'agisse d'apparitions d'autostoppeurs blêmes sur le bord de routes désertes (*AR 28*), de traces de bêtes antiques qui devraient être disparues depuis longtemps (*AR 57*), de photographies qui donnent des airs de vampires slaves aux membres de la famille du narrateur (*AR 232*) ou de femmes aux pratiques sexuelles à la fois sadiques et mystiques (*AR 184*), le recueil d'Archibald déborde de ces moments pendules, précisément définis par l'hésitation. Cette limite est une des caractéristiques du fantastique selon Todorov :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans le genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 29.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

Cette incertitude n'est d'ailleurs pas nécessairement ressentie par les personnages des histoires. Dans « Un miroir dans le miroir », Michel abandonne sa femme à leur énorme maison ancestrale pour tenter sa chance à Montréal. À son retour, ce qu'il retrouve de Gemma s'apparente à un spectre décharné traversant les miroirs de la maison de temps en temps. Michel n'a pourtant aucune intention de quitter de nouveau la maison; cette présence semble lui suffire. Dans « Cryptozoologie », Jim soupçonne le retour d'une bête mythique qu'on croyait disparue des Monts-Valin, voire du monde. Le grand félin semble toutefois fasciner le garçon davantage qu'il ne l'inquiète. Les personnages ne sont pas particulièrement troublés par les apparitions surnaturelles, mais le lecteur d'*Arvida*, en revanche, est souvent envahi par le malaise.

### **Domestiquer le territoire**

Les personnages d'*Arvida* côtoient sans cesse les lieux naturels, même si la plupart d'entre eux habitent la ville de Saguenay. Sans trop y revenir, je rappellerai que dans le premier chapitre du présent mémoire, l'idée de la « fatalité du territoire » suggérait qu'une personne (ou un personnage) ne puisse réellement fuir son lieu d'origine, surtout si celui-ci est rural plutôt qu'urbain. Le deuxième chapitre a exploré divers espaces d'*Atavismes*, tous récalcitrants à la présence humaine. Le troisième chapitre explorera la façon dont le territoire naturel d'*Arvida* devient plus intraitable encore. Non seulement on ne peut pas le posséder, mais il semble également que les actions de l'homme qui visent son apprivoisement soient rabaissées à une série de tentatives, toutes plus ou moins ratées.

L'histoire « Cryptozoologie », brièvement analysée dans le deuxième chapitre, tourne autour d'un fils et de son père, deux amoureux de la nature, et se déroule près de leur chalet, dans les Monts-Valin. Le lac qui est voisin du chalet devrait regorger de poissons puisque peu de gens y pêchent. Ce n'est pourtant pas le cas : « Ça aurait dû en faire un vrai bassin de pisciculture, mais ce n'est pas ce qui s'était passé. Tranquillement, les truites ont prospéré et grossi dans le lac, avant de se raréfier sous sa surface immobile. À un moment, elles ont commencé à s'entredévorer. » (AR 46) Le lac ne se contente donc pas de décourager les attentes des pêcheurs : non seulement il s'avère moins généreux envers eux, mais les animaux qu'il héberge ont littéralement subi une mutation. Les animaux, auparavant habitués à la pêche, ont trouvé un autre moyen de résoudre le problème de leur surpopulation. La description qu'offre Archibald des truites insiste d'ailleurs sur la monstruosité de celles-ci. Elles sont singulièrement énormes, et présentent le front bossu du saumon de rivière et une nageoire dorsale dressée qui rappelle l'aileron du requin. La conclusion de Jim contribue à souligner le caractère sauvage du lac : « À la fin mai, juste après que les lacs ont calé, quand tu trempe ta main dans l'eau glaciale pour rincer le sang et le limon, on dirait que tout le lac plonge ses dents dans ta chair comme une créature plus vorace encore. » (AR 46) Si le lac n'est pas l'hôte de phénomènes surnaturels, son hostilité spécifiquement dirigée vers l'homme a quelque chose d'inquiétant. L'animalisation de l'étendue d'eau en fait une créature féroce qui refuse toute interaction avec l'humain, le mordant littéralement lorsque celui-ci s'approche de trop près. La nature se montre sous un jour obscur et inaccessible, tout comme la bête que Jim pense avoir découverte, et dont il ne parvient jamais vraiment à s'assurer de

l'existence. La nouvelle « Cryptozoologie » est entièrement investie par ce doute. Comme s'il se laissait contaminer par ce territoire avec lequel il vit en parfaite harmonie, Jim semble être lui-même porteur de cette inquiétante étrangeté. En témoignent son rapport avec la bête mythique, mais également son rapport au monde, et à la façon dont il l'appréhende : « Ils parlent toujours de la cette manière-là, comme si leurs rêves n'en étaient pas, comme si chacun vivait la nuit puis le jour deux vies emboîtées dont l'une, mais jamais la même, semblait parfois plus étrange que l'autre. » (AR 44) Son père et lui accordent une valeur égale aux évènements, qu'ils soient tirés de leurs rêves ou bien de la réalité. Leur monde sans certitudes s'appuie sur des savoirs empiriques, qu'ils ne tiennent jamais réellement pour acquis.

Dans la nouvelle « L'animal, Sœurs de sang II », deux jeunes sœurs habitent dans une campagne où les champs côtoient la forêt, et où les hommes côtoient les bêtes. Sur les terres du Seigneur, la relation étroite qui lie humains et animaux est, en général, peu harmonieuse. Selon la narratrice, la plupart des gens « attendaient que l'instinct des animaux les trahisse pour rire de leur stupidité. On sentait que ça les travaillait de reconnaître l'amour dans les yeux d'un chien ou leurs propres expressions sur le visage d'un singe. » (AR 131) La moquerie et le mépris avec lesquels les gens considèrent les animaux indiquent une volonté de domination. L'humain, qui se distingue de l'animal principalement par son intelligence et sa rationalité, est soudainement affecté par sa ressemblance avec la bête. La peur de voir une émotion humaine chez une bête déclenchera en effet un sentiment de malaise, puisqu'il indique une similitude avec l'animal. Un sentiment qu'on pourrait qualifier d'inquiétante étrangeté se dégage de

cette situation, et explique la moquerie et la cruauté avec lesquelles les gens agissent envers les animaux. Dans le discours de la jeune narratrice, les personnages qui font exception à cette cruauté ne sont pourtant pas exempts de comportements malsains. Un jour, le père des jeunes filles les emmène voir M. Roberge, un homme qui a trouvé un ours et l'a apprivoisé. Monsieur Roberge, responsable du triste sort de cet ours, était pourtant un « "nemrod", du nom d'un grand chasseur dans la Bible. C'était difficile à comprendre pour des petites filles comme elles, mais les gens qui tuaient des animaux aimaient souvent beaucoup les animaux ». (AR 138) Au-delà de la relation paradoxale qui lie les chasseurs à leurs proies, le « nemrod », en choisissant d'adopter un bébé ours, profane son amour des animaux. L'ours en viendra éventuellement à s'échapper : « C'est difficile à comprendre, mais Billy a plus peur des hommes et un animal qui a peur des hommes est un animal dangereux. Si Billy revient, alors monsieur Roberge va être obligé de le tuer. » (AR 143) L'apprivoisement est donc une chose qu'on devrait empêcher, comme si le contact de l'homme avilissait l'animal. La domestication devient alors une tare pour l'animal auparavant sauvage, puisque sa peur de l'homme le rend plus violent. Il s'agit d'un mécanisme vicieux, puisque l'ours paiera pour le caprice de l'homme. Une morale découle du récit et porte sur la façon dont l'humain doit s'appropriier la nature et tenter de la domestiquer sans pour autant la pervertir.

### **L'animalisation des gens peuplant les territoires arvidiens**

La nouvelle « L'animal » comporte donc également une réflexion sur la sauvagerie de l'homme. La narratrice entretient un rapport ambigu avec son père

qu'elle dépeint comme un homme bon, en dépit du fait qu'il ait sexuellement abusé d'elle pendant son enfance :

Elle savait exactement ce qui séparait les hommes des animaux et elle savait que c'était une différence très mince qui n'avait rien à voir avec l'amour ou la tristesse ou la capacité des gens à éprouver quoi que ce soit, mais tout à voir avec leur capacité à refuser aux émotions le droit de déferler sur eux. L'homme n'était pas la seule créature intelligente, mais la seule qui pouvait utiliser son intelligence pour ne plus ressentir et ne plus être une bête. Elle savait tout ça et elle s'entraînait à ne plus écouter ce qui émanait de son cœur et de ses entrailles. [...] Bientôt elle ressentirait tout, mais ne se laisserait plus toucher par rien et elle ne serait plus du tout animale, mais complètement homme, complètement femme. (AR 131,132)

L'adolescente tente de se forger une carapace qui lui permettrait de s'extraire de sa propre douleur. Elle procède dans son discours à une substitution de la bestialité par l'humanité, un motif autour duquel la nouvelle s'articule en entier. Les comportements humains, qu'elle considère en fin de compte plus barbares que ceux des animaux, la conduisent à une aigre désillusion. La jeune fille doit lutter contre ce qui émane de ses entrailles, de sa nature profonde, en s'abaissant à adopter des comportements plus « humains », et ainsi tenter de se protéger des sévices que lui inflige son père.

Au cours de l'histoire, le personnage de la jeune fille en vient cependant à contredire son premier discours, cité plus haut, puisque l'animalisation dont elle se gardait finira par être la seule manière de s'échapper d'un monde humain trop dur pour les petites filles innocentes qui risquent la folie. À cette réflexion, l'adolescente se révolte : « Pas si elles n'ont plus peur de la peur, pas si elles deviennent comme moi un animal qui refuse de se laisser toucher ou de se laisser mourir ou de se faire attraper. Moi, je vais courir dans mes rêves jusqu'à ce que je sois hors de portée. » (AR 158) Garder sa liberté, surtout celle qui est mentale, est donc l'unique façon de s'en sortir.

L'animalisation qui la guette n'est pas sans risque. Les cris d'un loup, qu'elle semble être la seule à entendre, résonnent en elle comme un avertissement. Qu'ils soient imaginés ou réels, les hurlements contiennent une menace de folie qui l'effraie. Cette folie qui la guette est cependant aussi la promesse de la délivrance des démons qui la hantent. La substitution de la bestialité par l'humanité concerne parallèlement deux existences qui sont, en quelque sorte, le miroir l'une de l'autre. L'histoire de l'ours Billy, un animal apprivoisé perverti par l'homme, est l'envers de celle d'une petite fille qui cherche à se transformer en animal afin de préserver sa pureté et d'oublier des comportements incestueux de son père.

Les deux sœurs adorent vivre sur les terres du seigneur, où les routes qu'elles empruntent leur donnent l'impression d'un autre monde, qu'elles ont en partie fabriqué : « Un monde imaginaire qu'elles peuplaient de créatures auxquelles elles ne croyaient plus, mais auxquelles elles avaient cru assez longtemps pour que les buissons et les crevasses qui ponctuent le chemin demeurent à jamais leurs repères. » (*AR* 133) Ces créatures imaginées continuent donc d'exister, comme si, une fois qu'elles avaient été créées, elles ne dépendaient plus des petites filles pour vivre. Les deux sœurs semblent préférer ce monde inquiétant à celui du réel, puisque même s'il contient une certaine part d'inexplicable, elles savent qu'au fond les bêtes ne peuvent faire pire que les hommes.

La traversée des champs doit nécessairement se faire à pied pour conserver son caractère sacré, et les filles ne se soumettent au voyage en voiture que lorsque leur père les y force :

C'était leur chemin à travers un monde qui n'appartenait qu'à elles et elles détestaient qu'une voiture y passe ou que leur père les y conduise en voiture parce que pour elles les fées pouvaient bien côtoyer les cowboys, mais pas les Cadillac et elles trouvaient que ces machines-là faisaient dans le paysage des taches métalliques énormes. Mais Billy était revenu et leur père ne voulait pas qu'elles traînent dehors et ainsi en avait-il été décidé et elles passèrent ce matin-là sur un chemin morne derrière les vitres de la camionnette qui excisait comme une lame émoussée du monde tout mystère et toute magie. (AR 134)

Le monde, auparavant merveilleux, est soudainement réduit à un sinistre paysage contemplé par l'intermédiaire d'une vitre. Les champs sont salis par la présence de l'homme. La violence de la métaphore de l'excision souligne l'impossible mariage entre le monde naturel, magique, et le monde réel, celui des hommes, incompréhensiblement cruel.

L'état sauvage est plus qu'un idéal, dans « L'animal, Sœurs de sang II ». Il signifie à la fois la pureté, comme on l'a vu dans le cas de l'ours avili, mais également la liberté, vitale pour les jeunes filles. Elles travaillent dans une cantine les fins de semaine, où elles doivent cuisiner pour des cadets : « Les cadets étaient des êtres anormaux veules et insignifiants. Ce n'était pas sain à leur âge d'éprouver un tel besoin d'obéir et d'être obéi, d'être servi et de se montrer servile. » (AR 145) Les cadets font partie d'un système hiérarchique qu'elles ont en profonde horreur, puisqu'il est basé sur le concept de servitude, entravant nécessairement la liberté de l'individu. En les qualifiant d'« êtres », l'adolescente ne semble pas considérer qu'ils méritent tout à fait le titre d'humains; ils ne sont rien de plus que des cadets.

Les gens qui peuplent la région décrite par Samuel Archibald ne sont donc pas entièrement hommes ou femmes, mais tendent plutôt à devenir des créatures : des créatures qui sont entièrement littéraires, inventées de toutes pièces par Archibald. Ces

inventions participent à ancrer la région d'Archibald dans un territoire imaginaire, où tout devient possible. Comme si la région naturelle détenait un pouvoir de phagocytage sur tout ce qui se trouve sur son territoire, elle soumet les êtres humains à son pouvoir, et non le contraire. Sans vouloir trop exagérer les liens entre les deux recueils, il me semble que les personnages d'*Arvida* entretiennent un rapport moins problématique avec le territoire que ceux d'*Atavismes*, peut-être en raison de cette soumission à une nature toute-puissante. L'« animalisation » des personnages, qui ne relève pas à proprement parler de l'horreur, participe tout de même à la mise en place d'un sentiment d'inquiétante étrangeté.

### **Posséder le territoire**

Dans *Arvida*, la route est souvent le moyen de s'approprier de vastes étendues qui seraient autrement vierges de présence humaine. Dès la deuxième histoire du recueil, « Antigonish », l'idée du lieu profané par la présence humaine est mise en place. « L'Amérique est pleine de routes perdues et d'endroits qui ne veulent pas vraiment qu'on s'y rende. » (AR 25) Ce court passage illustre encore une fois ce que je qualifierai d'autonomie sauvage du territoire : non seulement celui-ci est personnifié, doté d'une volonté propre, mais ses désirs correspondent de plus à un refus de la domestication. Le narrateur revient un peu plus tard sur cette habitude américaine qui consiste à s'approprier l'espace, lorsqu'il raconte ses discussions avec un Montagnais rencontré pendant qu'il travaillait dans le Nord. En demandant sans cesse le nom indien des endroits qu'ils croisent, il finit par se faire répondre que certains endroits n'ont simplement pas de nom, parce qu'il n'y a jamais personne qui y vient :

Les Indiens ne s'éloignaient pas sans raison des sentiers de portage millénaire et des voies navigables, et ils n'éprouvaient aucun besoin de donner des noms aux lieux qu'ils ne visitaient jamais. C'était une manie d'Européens d'aller partout et c'était devenu une manie d'Américains de construire des routes pour aller nulle part. (AR 34)

Le désir de posséder la terre, de vouloir la nommer, de la cartographier, de pouvoir en disposer lorsque l'envie nous en prend, constituerait un lourd héritage. La multiplicité des chemins répond davantage à un caprice nord-américain qu'à un besoin réel, puisque les routes d'« Antigonish » ne servent vraisemblablement pas à joindre des endroits précis, mais bien à aller « nulle part ». Ce « nulle part » est évidemment pensé en fonction de l'homme : ces endroits existent, mais demeurent intouchés par l'activité humaine. Il est sous-entendu, un peu ironiquement d'ailleurs, que l'existence d'un endroit ne dépend que de l'utilisation qu'on peut en faire.

Dans la nouvelle « Sur les terres du Seigneur, Sœurs de sang 1 », la nature n'est pas dépossédée et livrée aux volontés humaines, mais elle exerce plutôt inversement une fascination sur les hommes : « La bleuetière avait sa propre beauté tragique, mais rien pour rassurer un jeune homme à propos de la bienfaisance du Seigneur envers ses brebis. [...] Les champs grouillaient d'une telle vie qu'on ne pouvait y faire trois pas sans tuer quelque chose. » (AR 110) Le champ devient effrayant par son trop-plein de nature sauvage. Une bleuetière est un type de culture très particulier, puisqu'il ne s'agit généralement pas d'un champ qui a été créé de toutes pièces. Normalement situé dans des espaces forestiers, la culture du bleuet repose plutôt sur les vestiges de grands feux. Un sentiment d'inquiétante étrangeté semble alors se dégager de la description de l'endroit, mais aussi de son caractère menaçant, du potentiel de vie et de mort qui s'y trouve. Les terres portent ironiquement le nom de terres du Seigneur, dont la

connotation religieuse positive est contredite par les pouvoirs occultes dont elles semblent chargées. Ceux qui s'y trouvaient seraient livrés à la merci de « démons des champs » (*AR 109*), dont l'appellation suggère davantage un pouvoir païen, plutôt que chrétien. Les terres du Seigneur peuvent être responsables du meilleur comme du pire, s'avèrent à la fois nourricières et meurtrières.

Un autre aspect de cette possession du territoire me semble venir de la construction problématique de l'urbanité dans le recueil d'Archibald. Arvida est une ville construite de toutes pièces en 1926 afin de loger les ouvriers de l'Alcoa. On a d'ailleurs emprunté les initiales du nom du président de la compagnie, Arthur Vining Davis, pour baptiser Arvida. Dans « Le foyer des loisirs et de l'oubli », cette construction est loin d'être encensée : « [...] tout à Arvida le disait : cette ville modèle était la petite utopie d'un milliardaire philanthrope, montée de toutes pièces au beau milieu de nulle part. » (*AR 208*) La construction d'une ville qui repose sur la volonté d'un seul homme est problématique, puisqu'elle paraît forcée. Il est sous-entendu que l'édification d'une ville devrait aller de pair avec une progression démographique naturelle.

Ce caractère artificiel ne concerne pas uniquement la construction d'Arvida, mais aussi les Arvidiens. Lorsque le narrateur décrit les maisons ouvrières avoisinant celles des patrons, les deux écoles qui encadrent la patinoire, encourageant ainsi la mixité entre francophones et anglophones, il ajoute qu'en 2004 un reportage sur Arvida affirmait que des discussions étaient engagées pour faire déclarer cette paroisse originale de Sainte-Thérèse patrimoine mondial de l'UNESCO. (*AR 208*) Il précise

pourtant en note de bas de page que les quartiers ouvriers et celui dit « des Anglais » étaient à une bonne distance l'un de l'autre sur les plans d'origine, et que la vision du reportage est embellie, voire mensongère. Tout au long des trois histoires portant le sous-titre « Arvida », les personnages arvidiens procèdent presque tous systématiquement à une idéalisation de leur ville, comme s'ils réécrivaient son histoire au fil du temps, comme si la construction de celle-ci ne s'achevait jamais vraiment. On dit d'ailleurs d'Arvida qu'elle n'a « jamais été une ville au cœur de l'histoire, mais un lieu rigoureusement en dehors. » (AR 211) Cette remarque fait de la ville un endroit autosuffisant et glorifié par ses habitants, mais paradoxalement en marge et destiné à l'anonymat. Le narrateur-auteur du « Foyer des loisirs et de l'oubli » affirme un peu plus tard qu'Arvida était « une terre d'asile où pratiquement tout pouvait être effacé et oublié. » (AR 215) En prenant l'exemple des Allemands venus s'installer à Arvida après la Seconde Guerre mondiale, mais aussi celui de ses grands-parents, partis s'installer au loin pour cacher une grossesse hors mariage, il érige sa ville d'origine comme l'endroit idéal pour la fuite, donnant ainsi lieu à un autre parallèle avec *Il pleuvait des oiseaux*.

## LE RÉEL CONTOURNÉ D'IL PLEUVAIT DES OISEAUX

### **L'écart géographique et temporel**

La narration d'*Il pleuvait des oiseaux* est assurée par plusieurs personnages, se révélant même parfois hétérodiégétique. Le tout début du roman se déroule sous le regard de la photographe, un personnage qui aura une fonction de catalyseur dans le

récit. En quête de témoignages des survivants du Grand Feu, la photographe quitte Toronto. Elle traverse plusieurs espaces qui, sous son regard, se distinguent de la ville par leur aspect délabré :

J'aime ces endroits qui ont abandonné toute coquetterie, toute afféterie, et qui s'accrochent à une idée en attendant que le temps vienne leur donner raison. La prospérité, le chemin de fer, les vieux copains, je ne sais pas ce qu'ils attendent. La région a plusieurs de ces endroits qui résistent à leur propre usure et qui se plaisent dans cette solitude délabrée. (*IPDO* 14)

Cette description présente l'idée d'un retour à un lieu plus authentique, qui ne cherche plus à être ce qu'il n'est pas. Cet endroit n'est pas à proprement parler sauvage, puisque des ruines témoignent des interventions humaines. L'hôtel décrépit, habité par un seul personnage, n'accueille plus de clients depuis longtemps. Le lignite, un combustible dont l'endroit regorge, « n'intéresse plus personne » (*IPDO* 49). La région est donc encore une fois un espace qui a une vie propre et qui se satisfait de son sort, de son délabrement. Les alentours de l'hôtel cachent une plantation de marijuana, et Bruno et Steve, les habitants de l'endroit, sont des personnages qui aiment transgresser les limites de la légalité. Ces personnages et leurs activités ne sont pas sans rappeler le lieu que décrit Mathieu Arsenault dans son article « Ruralité trash ». C'est dans un numéro de *Liberté* dédié au « néoterroir » qu'Arseault examine la cohésion d'un groupe non revendiqué de poètes québécois, dont les esthétiques partagent plusieurs caractéristiques liées au « désœuvrement d'un territoire économiquement dévasté » :

[...] images parfois kitsch, mais le plus souvent brutales d'un passé délabré qui persiste avec peut-être plus d'insistance en région qu'en ville, moins parce qu'on leur attribue plus de valeur que parce que l'entropie économique

les y a laissées immobiles, comme les marques de cet oubli qui caractérise si douloureusement la région contemporaine québécoise<sup>100</sup>.

À l’instar d’*Il pleuvait des oiseaux*, l’article interroge l’oubli qui pèse sur la représentation régionale. Arsenault propose que la littérature du terroir, érigée comme un repoussoir, soit un « vecteur d’oubli », la période cruciale à partir de laquelle on aurait décidé de faire table rase du passé, pour permettre à la littérature moderne de se déployer.

Les environs de l’hôtel d’*Il pleuvait des oiseaux* mettent en scène un territoire économiquement dévasté, dont un des personnages s’accommode pourtant bien. Steve, le gérant de l’hôtel, a trouvé la paix dans cet endroit qui, avec le temps, a échappé à « l’utilité » :

Il a trouvé sa liberté dans la gérance d’un hôtel qui n’a plus sa raison d’être. On y accède par une route de terre qui elle-même croise une route isolée au-delà de laquelle il n’y a que de la forêt et du lignite, un charbon de misère qui n’intéresse personne, et à moins de se laisser séduire par le chant de la désolation comme la photographe, on a l’impression que le temps s’est distendu, que l’endroit n’a pas de réalité. (*IPDO* 49)

Beaucoup d’éléments dans cette description renvoient à la notion de l’utilité, ou plutôt de l’inutilité, comme le charbon qui n’intéresse personne. Gérer un hôtel qui n’accueille plus de clients permet littéralement l’invention d’une fonction. L’hôtel, voire l’endroit dans son entier, n’existe pas socialement, ce qui en rend l’espace négligeable. Il est par là sous-entendu que les lieux décrits dans *Il pleuvait des oiseaux* ont, à l’instar de ceux d’Arvida, une existence qui ne dépend que de l’utilisation qu’on peut en faire. Un lieu

---

<sup>100</sup> Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *loc. cit.*, p. 40.

dont on ne peut faire usage perd donc par le fait même sa réalité, du moins aux yeux des hommes.

Paradoxalement, l'oubli mène à la liberté dans *Il pleuvait des oiseaux*. Cet oubli est rendu possible par l'éloignement du lieu où se déroule l'intrigue. Situé bien plus à l'écart que l'hôtel abandonné, la communauté se trouve littéralement dans des bois, accessibles uniquement par des routes de terre impraticables. En s'enfonçant dans une forêt complètement vierge d'histoire humaine, le petit groupe de personnes âgées crée un lieu neuf. Affranchis des idées préconçues liées à la région, ou à tout autre type de lieu investi par l'homme, les bois leur permettent d'échapper à leur condition. La discussion qui suit se produit entre deux des membres de la communauté des bois :

C'est exactement ce que Tom m'a répondu quand je lui ai demandé ce qui l'avait amené dans ce coin perdu.

- La liberté, ma joie, la liberté de choisir ma vie.
- Et sa mort, a ajouté Charlie.

Et ils sont partis d'un grand éclat de rire. (*IPDO* 26)

Ainsi, cette liberté dont les protagonistes se revendiquent concerne autant la vie que la mort. Le lieu perdu en forêt les aide à se défaire du fardeau qui accompagne leur situation sociale. Il s'agit en fait de la principale justification du mode de vie qu'ils ont choisi, assez inconfortable sous certains aspects matériels, mais spirituellement épanouissant. *Il pleuvait des oiseaux* critique ainsi la position précaire des gens âgés, de laquelle ils se retrouvent, en quelque sorte, prisonniers.

L'éloignement géographique n'est cependant pas synonyme de liberté uniquement pour les personnages plus âgés dans *Il pleuvait des oiseaux*. Le motif du décentrement s'applique à des gens de tous âges : « Il désirait être loin, très loin, ne plus être exposé à rien, se perdre au bout du monde, ne plus avoir à expliquer quoi que

ce soit. » (*IPDO* 176) Cette réflexion d'un homme qui habite Toronto et qui ressent là-bas une pression face à son travail et à ses responsabilités montre que la revendication est en fait universelle. Sans réellement investir le sujet, Saucier conclut son roman avec l'énigme de cet homme, qui suggère que l'existence urbaine implique nécessairement un certain nombre de carcans sociaux.

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'écart avec la réalité est également lié à un facteur temporel dans le roman de Saucier. Cet écart tient d'abord de la représentation du lieu régional voué à l'abandon, suspendu dans un temps d'attente. L'écart temporel se creuse cependant également par l'entremise des anachronismes incarnés par les personnes âgées qui forment la communauté de la forêt :

Tout est là, trappeur. Ce n'est plus un métier, même pas un loisir, c'est une incongruité, un anachronisme, une abomination, pensez donc, un tueur de bêtes sauvages! Les enfants du voisinage le suivaient dans la rue et l'espionnaient par le soupirail de la cave où il grattait ses peaux. (*IPDO* 38)

Devant l'échec social qui consisterait à faire de la trappe un héritage, le métier d'autrefois est destiné à devenir une pratique rare et incompréhensible. Les nouvelles générations semblent être devenues littéralement étrangères à l'activité, qui date d'une époque bel et bien révolue. L'anachronisme frappe le trappeur, lui aussi rejeté par une société qui a changé trop rapidement pour lui.

## La communauté éphémère

L'éclatement de la réalité se produit aussi à l'extérieur de la forêt. L'un des personnages de la communauté des bois, Marie-Desneiges, a passé la majeure partie de sa vie enfermé dans un hôpital psychiatrique. C'est un lieu qui est dépeint davantage comme un établissement carcéral cruel que comme un hôpital, dans lequel il serait difficile de survivre. Marie-Desneiges, qui n'a certainement pas de problèmes psychiatriques autres qu'une sensibilité et une intuition hors de l'ordinaire, se préserve par la construction d'univers référentiels singuliers :

Et c'est comme ça, en berçant chacune notre tour un bébé qui n'existait pas, que nous avons appris à ne pas être là où nous étions. Nous avons bercé le bébé pendant un an, puis il est mort, nous lui avons fait des funérailles et [une autre pensionnaire de l'asile] est devenue reine d'Écosse et d'Angleterre. Les Carpates et les Nations-Unies sont venues plus tard. Ça nous a sauvé la vie. [...] Nous avons notre propre univers, nos propres lois, nos propres fantaisies. (*IPDO* 108, 109)

En s'inventant Reines, en s'accaparant des titres qui existent vraiment, les deux femmes s'emparent de réalités lointaines pour fuir les endroits et les souffrances qui les enferment ou les habitent. Ainsi, l'éclatement du réel, ou du moins, sa mise à distance, ont été entretenus par ce personnage bien avant son exil dans les bois, afin de contrer l'isolement que créait l'asile.

Contre toute attente, Marie-Desneige développe un lien d'amitié profond avec l'une des pensionnaires. Ainsi, le personnage ne survit pas à son internement uniquement par le fantasme, mais aussi grâce à cette relation humaine. La communauté est essentielle, dans *Il pleuvait des oiseaux*. Mais la dimension fondamentale du groupe est paradoxalement associée à la fragilité des liens créés entre les personnages. Marie-

Desneiges sera séparée de son amie par des infirmières cruelles. La photographe, après le départ inexplicable de ses amis Charlie et Marie-Desneiges, se rend compte que son lien avec Bruno et Steve est aussi compromis :

Les reverrait-elle jamais? Elle se sentit flouée, abandonnée par des amitiés qui ne s'étaient même pas donné la peine de s'échanger des adresses. Bruno qui? Steve qui? Elle ne connaissait même pas leur nom en entier. Si ça se trouve, pensa-t-elle, il y a un Marc, un Daniel, mais pas de Bruno ni de Steve, je les aurais connus eux aussi sous de faux noms. La réalité avait des flous irrespirables, elle avait l'impression de marcher dans les fumerolles d'une catastrophe dont le sens lui échappait. (*IPDO* 156)

Les amitiés tissées en dehors des endroits connus sont donc vouées à l'incertitude. Les relations créées dans un lieu sans nom et sans réalité seraient elles aussi condamnées à l'abstraction. Dans ce cas-ci, l'écart concerne à la fois la temporalité et l'emplacement géographique, qui influenceraient les interactions des membres de la communauté. Celle-ci posséderait ses propres codes, et pourrait se réinventer librement, voire, se « désinventer », jusqu'à son effacement soudain.

L'écart géographique et temporel ainsi que la création d'une communauté éphémère ne sont pas les seuls facteurs d'éclatement du réel dans le roman de Saucier. La médiathèque, sur laquelle nous ne reviendrons pas puisque celle-ci a déjà été largement analysée dans le premier chapitre de ce mémoire, contribue également à la mise à distance du réel, puisque celui-ci est filtré par les peintures de Boychuck.

## CONCLUSION

La « régionalité », mise en place dans les œuvres de notre corpus, se présente davantage comme une piste de réflexion que comme une véritable étiquette. Loin de vouloir inventer une nouvelle catégorie qui donnerait lieu à un découpage inapproprié, l'objectif de ce mémoire était plutôt d'interroger les traits communs qui apparaissaient les plus saillants dans les textes du corpus, afin de confirmer l'hypothèse d'un territoire bien plus souvent imaginaire que réel. L'introduction de ce mémoire a esquissé le portrait d'une tendance qui touche à plusieurs facettes de la vie culturelle québécoise. Cependant, comme le note Martine-Emmanuelle Lapointe dans son compte rendu « Et si l'Amérique n'existait pas », dans les médias de grande diffusion, « [l]es contes de Fred Pellerin, les œuvres de Nicolas Dickner, de Louis Hamelin, de Lise Tremblay, de Jean-François Beauchemin et de Samuel Archibald seront cités pêle-mêle, comme si le seul fait d'écrire sur un autre lieu que Montréal constituait une innovation thématique ou une signature stylistique.<sup>101</sup> » Si cette énumération peut en effet paraître aléatoire, c'est parce qu'elle rassemble des œuvres très différentes, voire dissemblables. Même s'il témoigne de la recrudescence de l'intérêt pour des espaces régionaux, un tel regroupement constitue une généralisation hâtive. Les petites communautés régionales, les municipalités nordiques comme Arvida et les grandes villes régionales comme Rimouski auront été placées dans une même catégorie: celle qui englobe tout ce qui est à l'extérieur de la métropole. Les fictions *Arvida*, *Atavismes* et *Il pleuvait des oiseaux*, bien qu'elles soient radicalement différentes sur de nombreux points, présentaient

---

<sup>101</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Et si l'Amérique n'existait pas », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, 2012, p. 162.

suffisamment de traits communs importants, ce qui m'a permis de contourner le piège de la généralisation.

J'ai d'abord montré comment les littératures régionalistes traditionnelles se distinguent des fictions contemporaines qui se déroulent en périphérie de grandes métropoles. Le courant régionaliste québécois, dès le départ dominé par une puissante idéologie, possède sa propre rhétorique qui s'apparente à celle du pamphlet, par laquelle elle divulgue le plus souvent un message d'idéalisation de la région et des valeurs chrétiennes. Si le pendant français du régionalisme est moins contraint par l'idéologie conservatrice, dans le sens où ses écrivains n'ont pas à reprendre un canevas aussi précis que celui du terroir québécois, les œuvres qui le composent reprennent souvent le même genre de schéma, qui promeut une France unie par ses provinces et qui présente une métropole nécessairement viciée. Dans les deux cas, l'appellation « régionaliste » renvoie à un parti pris, dont il semblait essentiel de distinguer la régionalité. C'est en m'inspirant des travaux de Langevin que m'est venue l'idée de la « fatalité du territoire », un terme que j'ai employé pour qualifier le rapport qu'entretient l'individu à son lieu d'origine lorsque celui-ci est menacé par l'oubli. Les changements que subissent les territoires régionaux, dont beaucoup sont attribuables à l'industrialisation, pousseraient l'écrivain à écrire sur son lieu d'origine. Cette écriture est cependant davantage de l'ordre d'une réinvention que d'une remémoration. Le concept de « bibliothèque » aura permis d'entrevoir la façon dont le motif de l'écriture ancre *Atavismes* dans un espace plus littéraire que géographique. Les récits du livre de Saucier, puisqu'ils sont constitués de peintures ou de photographies, composent

davantage une médiathèque qu'une bibliothèque. La lecture du récit est cryptée par la médiathèque, et contribue en quelque sorte à protéger l'anonymat du lieu d'*Il pleuvait des oiseaux*.

Par la suite, j'ai analysé *Atavismes* et *Arvida* à l'aune des motifs de l'héritage, de la mémoire et de la filiation, qui s'articulent différemment dans les deux recueils, mais qui ont néanmoins en commun le fait d'être profondément investis par les doutes et les impossibilités. Dans *Atavismes*, les héritages sont nombreux. Ils sont porteurs de toutes sortes d'hostilités, d'aspects mortifères et de vices. Qu'ils soient matériels, moraux, collectifs ou nationaux, tous sont empêchés par la faute des héritiers. Ceux-ci, obnubilés par la possibilité de *posséder* l'héritage – mentalité dont ils semblent, ironiquement, avoir hérité de leurs ancêtres colonisateurs – voient le passé se dérober devant toutes leurs tentatives d'appropriation. Ainsi, que le passé soit investi par la mémoire, par la filiation ou tout simplement par la relation au legs, les fictions du recueil le réduisent à un édifice inaccessible aux reflets mensongers. Dans *Arvida*, il est littéralement impossible de se saisir d'un quelconque héritage. Puisqu'il provient d'une expérience personnelle, le souvenir serait impossible à transmettre à autrui. Ce qu'on qualifie de souvenir est alors diminué, et devient simple résidu. Raconter les choses, même les récits de famille, devient alors synonyme de fictionnalisation.

Sachant que le corpus choisi s'inspire d'univers topographiques réels, j'ai enfin voulu interroger les relations qu'entretiennent *Arvida* et *Il pleuvait des oiseaux* avec le réalisme littéraire. *Arvida*, à l'instar d'*Atavismes*, use d'une panoplie de phénomènes

étranges, parfois surnaturels, et diffère ainsi du roman de Saucier. Cependant, malgré leurs différences, les deux œuvres ont tout de même en commun un univers familier sur plusieurs points, que j'ai rattaché à la notion d'arrière-plan d'Auerbach, l'une des six caractéristiques du réalisme littéraire établies dans *Mimésis*. Outre les références topographiques et littéraires réelles, *Arvida* est écrit dans une langue qui pastiche en quelque sorte l'idiome vernaculaire régional, et met parfois en scène une narration autofictionnelle. L'histoire d'*Il pleuvait des oiseaux* s'élabore plutôt autour de l'évènement historique du Grand Feu de Matheson de 1916. En m'appuyant sur la théorie de l'inquiétante étrangeté de Freud ainsi que sur celle du fantastique théorisée par Todorov, j'ai ensuite analysé la façon dont *Arvida* s'éloignait du réel, principalement par la mise en scène de son territoire naturel. La nature du recueil se montre parfois hostile face à ses habitants, mais il s'agit d'une réaction à la mentalité colonisatrice de ceux-ci. La nature fait figure d'idéal, sans cesse agressé par ses habitants qui tentent de se l'approprier. Le roman de Saucier contient des éléments tout aussi révélateurs d'un éloignement du réel, même s'ils sont moins évidents.

Les questions sur lesquelles j'aurais pu me pencher sont encore nombreuses. La communauté, notamment, constitue l'un des aspects abordés dans les œuvres de la régionalité. *Atavismes* est probablement l'œuvre la moins investie par la notion de communauté. Elle fait surtout place aux récits de personnages solitaires, tous des hommes aux prises avec une urgence de transmettre un legs à des communautés ou à des descendants improbables. C'est autour de ces lacunes de la transmission que s'articule la question de la communauté, somme toute secondaire dans le recueil de

Bock. Les sociétés d'*Il pleuvait des oiseaux* et d'*Arvida*, en revanche, sont composées de groupes uniques, dont les membres ont été réunis ou rapprochés pour des raisons étonnantes.

La communauté d'*Il pleuvait des oiseaux*, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, est fragilisée par sa situation géographique. Elle est cependant également composée de personnages tout à fait marginaux et singuliers. Charlie, en fuyant les lourds traitements qu'a entraînés son diagnostic d'insuffisance rénale, a fui les « travailleuses sociales » et sa femme, entraves à sa liberté. Tom, un ancien passeur d'or, a quant à lui fui une vie troublée par l'alcoolisme. Les nonagénaires subsistent grâce à un arrangement illégal : une plantation de cannabis aux abords de leur campement, entretenue par deux hommes plus jeunes, Steve et Bruno, représente en effet une activité illicite surprenante pour des gens de leur âge.

La question de la communauté surgit sous des formes semblables dans *Arvida*. Si les personnages d'*Il pleuvait des oiseaux* sont marginaux, ceux qui peuplent le recueil d'Archibald sont littéralement déjantés. Martine-Emmanuelle Lapointe, dans son compte rendu « Et si l'Amérique n'existait pas », propose que la folie est l'un des emblèmes de l'Amérique aux routes désordonnées mises en scène dans *Arvida*. Cette folie se présenterait sous une multitude de traits. Les « derniers-nés » sont issus de familles trop nombreuses, enfantés par « de vieilles femmes qui auraient dû cesser d'avoir des enfants depuis longtemps, mais que leur mari et le curé ne laissaient jamais tranquilles tant qu'il leur restait un œuf dans le ventre. » (AR 240) Vestiges d'une époque presque révolue, les derniers-nés sont un exemple d'une de ces références, pleines d'ironie, à la littérature du terroir. Ces personnages portent tous des surnoms

comme Raisin, Bozzo et Caboche, attribués pour des raisons peu flatteuses, et le narrateur les désigne comme des gens « pas assez malin[s] pour allumer le feu, mais pas assez fin[s] pour l'éteindre ». (AR 214) D'autres personnages sont cependant plus bizarres encore. À l'image de l'inquiétante étrangeté qui caractérise si bien le recueil, la communauté qui compose *Arvida* est formée de petits voyous (« Mon père et Proust »), de bandits qui manquent leur coup (« Amérique »), mais aussi de personnages cruels, littéralement dangereux (« Jigai »). Comme l'explique Lapointe dans son compte rendu, ces personnages sont cependant tous parfaitement intégrés à la société d'Arvida. La « tribu de voleurs pis de restants de crosse de la route Madoc » (AR 86) contredit la grand-mère d'Archibald narrateur, dont l'affirmation ouvre la première nouvelle, et donne le ton au reste du recueil : « Y a pas de voleurs à Arvida ». (AR 11) Cela constitue « un déni de la réalité, mais aussi l'aveu – diffus, inconscient sans doute – de l'accueil ou de l'absorption des déviances par la communauté, voire d'une sorte de solidarité tacite avec ceux qui détraquent volontairement ou non l'ordre public<sup>102</sup>. » Ainsi, dans le cas d'*Il pleuvait des oiseaux* comme dans celui d'*Arvida*, les communautés basées sur l'illégalité et l'étrangeté creusent davantage l'écart avec le réel, et sont loin de contribuer à la représentation d'une municipalité banale.

La régionalité, comme on l'a vu dans le premier chapitre, se distingue nettement des courants régionalistes faisant partie de l'histoire de la littérature. Son rapport au passé n'en est pas pour autant annihilé :

---

<sup>102</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Et si l'Amérique n'existait pas », *loc. cit.*, p. 163.

Il paraît en tout cas difficile pour tous d'envisager le roman québécois qui parle des régions autrement que de façon diachronique, c'est-à-dire en cherchant à inscrire leur régionalité en dialogue avec les régionalités du passé. [...] Parfois méprisant, parfois enthousiaste, toujours prudemment ironique, ce regard qui lit le présent en relisant le passé n'a de cesse de remettre en circulation les valeurs primordiales du patrimoine : l'authenticité et la mémoire<sup>103</sup>.

La relation des textes de la régionalité avec ceux du passé s'apparente en effet au dialogue. Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons vu comment la littérature du terroir refaisait parfois surface, à la façon de palimpsestes s'inscrivant en filigrane des textes, souvent par l'ironie, mais également par des allusions directes ou par la simple reprise de thèmes profondément liés au patrimoine culturel du Québec, comme ceux du bois et de la terre. Ce sont ces filiations qui remettent sans cesse sur le tapis les deux questions, primordiales, de l'authenticité et de la mémoire. La présente étude témoigne de cette obsession pour ces valeurs, apparemment indissociables de la régionalité. On comprendra cependant que le traitement de la mémoire et de l'authenticité n'est pas tout à fait orthodoxe dans les œuvres de la régionalité. Le passé ne se présente pas sous une forme qui prétendrait mimer la réalité de l'espace régional, et il n'est pas rendu par l'entremise de souvenirs que l'on pourrait qualifier de véridiques.

Comme on l'a vu dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, l'écriture n'a pas comme fonction la traduction du réel. Représentant parfois une possibilité de guérison, d'autres fois une tentative de modification de l'histoire, l'écriture est un motif qui

---

<sup>103</sup> Francis Langevin, « Raconter la mémoire », *Québec français*, n° 174, 2015, p. 85.

revient sans cesse, spécialement dans *Arvida* et *Atavismes*. Dans tous les cas, elle laisse place à une réinvention davantage qu'à une transcription du réel.

Cette idée du lieu réinventé n'est pas nouvelle dans les théories littéraires, particulièrement celles portant sur l'espace. Bien que la géocritique propose une lecture du monde interdisciplinaire, mêlant géographie culturelle, sociologie, philosophie et architecture, c'est néanmoins sur le texte littéraire qu'elle s'appuie davantage<sup>104</sup>. En dépit du fait que la géocritique ne s'intéresse pas aux représentations de l'espace en littérature, mais plutôt aux interactions entre les espaces et la littérature, certaines réflexions de Bertrand Westphal, dans l'ouvrage collectif *La géocritique, mode d'emploi*, confirment les hypothèses que ce mémoire avance, notamment sur l'écriture qui est nécessairement travail poétique:

L'interface entre le réel et la fiction est dans les mots, dans une certaine manière de les disposer le long de l'axe du vrai, de la vraisemblance, du mensonge, à l'écart de toute velléité mimétique aussi, de toute axiologie. [...] C'est alors que la littérature trouve son mot à dire, à *dire*, oui, et pas seulement à transcrire dans le texte. On assiste à un « travail poétique » (Roudaut), qui facilite ici le passage de la ville réelle à la ville imaginaire, mais qui pourrait être étendu à toute corrélation entre réel et fiction. Le travail poétique fait *être* en nommant; il donne naissance. Il permet d'être « ce à quoi tend la ville réelle, qui est un carrefour de discours. De ce fait, celle-ci est un théâtre mémoire. C'est par le langage qu'il faut la rétablir, la réinventer »<sup>105</sup>.

Ainsi, le lieu décrit en littérature permet une multitude de discours, il ne circonscrit pas l'espace, au contraire, il le réinvente. L'espace n'est plus un simple contenant :  
« L'espace n'existe que parce qu'il est perçu : tout espace, dès lors qu'il est représenté,

---

<sup>104</sup> Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000.

<sup>105</sup> Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », *loc. cit.*, p. 21.

transite par l'imaginaire<sup>106</sup>. » Comme l'écrit Westphal, on invente avec le langage, en s'écartant soigneusement de toute préoccupation mimétique. Nous avons étudié des fictions dont la toponymie des lieux semblait renvoyer à des espaces réels. On a vu que ces référents ne suffisaient cependant pas à rendre l'espace littéraire représentatif du réel. Au contraire, les univers éclatés d'*Arvida*, d'*Atavismes* et d'*Il pleuvait des oiseaux* nous ont confirmé leur forte appartenance à une cartographie imaginaire.

Jean Roudaut, dans son essai *Les villes imaginaires dans la littérature française*, s'intéresse à ce qui distingue un espace factuel d'un territoire complètement imaginaire. Selon Roudaut, catégoriser les différents types de lieux n'est pas utile, puisque « dès qu'il y a écriture, il y a ébauche de ville imaginaire<sup>107</sup> ». Il explique qu'

[u]ne ville, serait-elle nommée Paris ou Rome, devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé, au même titre qu'une peinture; ce n'est donc pas la fidélité à ce que couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation du texte<sup>108</sup>.

Ainsi, que le toponyme soit référentiel ou imaginé, le lieu qu'il désigne dépend entièrement de la construction qu'en fait l'écrivain.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>107</sup> Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. « Brèves », 1990, p. 23.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **I. CORPUS**

#### **I.1 Principal**

ARCHIBALD, Samuel, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

BOCK, Raymond, *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

SAUCIER, Jocelyne, *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, XYZ, 2011.

#### **I.2 Secondaire**

##### **A. Sur le « néoterroir », le « nouveau régionalisme » et la « régionalité » québécoise**

ARCHIBALD, Samuel, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, pp. 16-26.

ARSENAULT, Mathieu, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, pp. 38-47.

LANGÉVIN, Francis, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Malinowska, Zuzanna, Sylviane Alice Coyault et Francis Langevin (dirs.), *Histoire de familles et de territoires*, Prešov, Presses de l'Université de Prešov, 2012, pp. 1-14.

LANGÉVIN, Francis, « La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais », dans Malinowska, Zuzanna, *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov, Presses de l'Université de Prešov, 2010, pp. 36-53.

LANGÉVIN, Francis, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui, L'exemple de *Sur la 132*, de Gabriel Anctil », *temps zéro*, n°6, 2013, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document936>>, (page consultée le 15 juillet 2016).

LANGÉVIN, Francis, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et images*, vol. 36, n°1 (106), 2010, pp. 59-77.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Samuel Mercier, « Présentation. Territoires imaginaires », *Spirale: arts, lettres et sciences humaines*, n° 250, 2014, pp. 31-32.

LEFEBVRE, Pierre, « Présentation », *Liberté*, vol. 53, n° 295, 2012, p. 5.

MELANÇON, Benoît, « Fortune de la tchénessâ », *L'Oreille tendue* [blogue], [en ligne], <<http://oreilletendue.com/2012/07/18/fortune-de-la-tchenssa/>>, (page consultée le 20 août 2016).

MELANÇON, Benoît, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille tendue* [blogue], [en ligne], <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>, (page consultée le 20 août 2016).

MELANÇON, Benoît, « J'ai créé un monstre », *Spirale : arts, lettres et sciences humaines*, n° 250, 2014, pp. 33-34.

POITRAS, Marie-Hélène, « Nous ne sommes pas si seuls », *Voir*, 11 mars 2004, [en ligne], <<http://voir.ca/livres/2004/03/11/lettre-reponse-a-victor-levy-beaulieu-nous-ne-sommes-pas-si-seuls/>>, (page consultée le 20 août 2016).

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, « Quand la littérature renoue avec le terroir », *Plus on est de fous, plus on lit*, émission du 12 juin 2012, [en ligne], <[http://www.radio-canada.ca/emissions/plus\\_on\\_est\\_de\\_fous\\_plus\\_on\\_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=227003](http://www.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=227003)>, (page consultée le 10 juin 2016).

## **B. Critiques et comptes rendus sur les recueils et le roman**

### **Sur *Arvida* :**

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Et si l'Amérique n'existait pas », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, 2012, pp. 161-165.

LÉTOURNEAU, Sophie, « Les nouveaux héros », *Spirale: arts, lettres et sciences humaines*, n° 240, 2012, pp. 80-81.

MERCIER-TREMBLAY, Samuel, « La chaise de Samuel Archibald », *Spirale: arts, lettres et sciences humaines*, n° 293, 2012, p. 69.

### **Sur *Atavismes* :**

FARAH, Alain, « D'un bock l'autre », *Liberté*, vol. 54, n° 2, 2013, pp. 5-6.

S. MESSIER, William, « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, vol. 53, n°3 (295), 2012, pp. 27-37.

TREMBLAY, Nicolas, « Le temps qui ne passe pas », *XYZ, La revue de la nouvelle*, n°113, 2013, pp. 84-87.

### **Sur *Il pleuvait des oiseaux* :**

DESJARDINS, Louise, « Jocelyne Saucier : le plaisir d'allumer des feux », *Lettres québécoises*, n°148, 2012, pp. 6-8.

LANGÉVIN, Francis, « Raconter la mémoire », *Québec français*, n° 175, 2015, pp. 85-89.

LAPORTE, Martine-Emmanuelle, « Ailleurs improbables », *Voix et images*, vol. 38, n° 1, 2012, pp. 125-128.

## **II. Théories générales**

### **II.1 Sur les régionalismes français, québécois et canadiens**

BIRON Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

DAVEY, Frank, « Towards the Ends of Regionalism », *Textual Studies in Canada*, n° 9, 1997, pp. 1-17.

COYAULT, Sylviane, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

HAYWARD, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931): vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Éditions du Nordir, 2006.

HAYWARD, Annette, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, 1993, pp. 7-27.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec - 1900 à 1939*, Montréal, Fides, 1987, vol. II.

THIESSE, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement régionaliste littéraire de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1991.

THIESSE, Anne-Marie, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », *Tangence*, n° 40, 1993, pp. 49-64.

## II.2 Sur le traitement du lieu et de l'espace en littérature

M. DAINOTTO, Roberto, *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2000.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », *temps zéro*, n° 6, 2013, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>, (page consultée le 20 août 2016).

NEPVEU, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2005.

NEPVEU, Pierre, « Le complexe de Kalamazoo », dans *Intérieurs du nouveau dans monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, pp. 265-294.

ROUDAUT, Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. « Brèves », 1990.

## II.3 Sur la référentialité et le « nouveau » réalisme

BIRON, Michel, « Réalisme d'aujourd'hui », *Voix et images*, vol. 29, n°2 (86), 2004, pp. 163-168.

CAMBRON, Micheline, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récits », *Études françaises*, vol. 33, n°3, 1997, pp. 23-35.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2007.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans Westphal, Bertrand, (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, pp. 9-39.

#### **II.4 Sur la transtextualité et l'intertextualité**

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

LAMONTAGNE, André, *Le roman contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, pp. 7-10.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

TASSEL, Alain, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Publication de la Faculté des lettres arts et sciences humaines de Nice », 2001.

#### **II.5 Sur les questions d'héritage, de mémoire et de filiation**

ABRAHAM, Nicolas et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002 [1987].

CLICHE, Anne Éline, « Présentation », *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005-2006, pp. 5-8.

COLLIN, Françoise, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, pp. 13-24.

DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 11-23.

FLEM, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2004.

GOTMAN, Anne, *Hériter*, Paris, PUF, coll. « Économie en liberté », 1988.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1 (1954-1975)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 77-93.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent Demanze, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 5-9.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Shneck et de Maryline Desbiolles », *temps zéro*, n° 5, 2012, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document714>>, (page consultée le 20 août 2016).

MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1976.

PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

PARENT, Anne Martine, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro*, n° 5, 2012, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document1006>>, (page consultée le 20 août 2016).

PETERSON, Nancy J., *Against Amnesia. Contemporary Women Writers and the Crisis of Historical Memory*, Philadelphie, Presses de l'Université de Pennsylvanie, 2001.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2003 [2000].

RICŒUR, Paul et Jean-Pierre Changeux, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

ROUSSO, Henry, *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du " récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 95-112.

VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Borduas, 2005.

## **II.6 Sur le réalisme et le fantastique**

BOURDENET, Xavier, *Le réalisme*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2007.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1985].

HAMON, Philippe, « La question des critères », dans Paolo Tottrtonese (dir), *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2009, pp. 203-210.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970.