

Raconter la mémoire

Francis Langevin

Number 175, 2015

Le roman québécois contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81400ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Langevin, F. (2015). Raconter la mémoire. *Québec français*, (175), 85–89.



Raconter la mémoire

FRANCIS LANGEVIN *

Un nombre relativement important de romans d'aujourd'hui racontent « les régions », actualisant, à même la fiction, les valeurs et les récits qui y sont culturellement associés. Le thème lui-même, s'il n'a d'ailleurs vraiment rien de nouveau, retient cependant l'attention médiatique et critique sur le mode de la nouveauté ou du renouveau¹. Des numéros de revues culturelles (*Liberté* et *Spirale*²), des émissions de radio (*Plus on est de fous, plus on lit*³), des tables rondes, des événements littéraires de toutes sortes, des conférences d'écrivains et des articles de journaux⁴ parlent de la littérature d'aujourd'hui en évoquant son rapport avec la littérature du terroir. La filiation de ces nouveaux textes (et parfois de ces jeunes auteurs) semble inévitable, tant les valeurs associées aux lieux (la terre, le bois, la ville) fait partie du récit culturel québécois. Est-ce là une filiation obligatoire ? 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 passé⁵. Difficile aussi d'éviter le regard dans le rétroviseur de Stendhal, qui voudrait que la littérature représente toujours et sans médiation le monde dans lequel baignent les écrivains. Parfois méprisant, parfois enthousiaste, toujours prudemment ironique⁶, ce regard qui lit le présent en relisant le passé n'a de cesse de remettre en circulation les valeurs primordiales du patrimonial : l'authenticité et la mémoire. C'est précisément cette question de la mémoire – et de l'authenticité de cette mémoire – que j'aimerais interroger dans cet article, en observant le rôle que les personnages féminins occupent dans la transmission de la mémoire dans deux romans se déroulant en région : *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier (XYZ éditeur, 2011) et *Rose Brouillard, le film* de Jean-François Caron (La Peuplade, 2012)⁷. J'ai choisi ces deux romans parce qu'ils produisent un écho particulièrement indécidable quant à la valeur de vérité à accorder aux témoignages qui sont suscités, produits, diffusés et pérennisés uniquement en raison de perturbations causées par les projets artistiques de personnages féminins venus de la ville. Il en résulte un

rapport problématique à l'héritage, car c'est sans leur accord que la mémoire des personnages est racontée, transmise et célébrée. Je présenterai d'abord les personnages porteurs de mémoire et les personnages féminins qui viennent troubler le silence dans lequel avaient été plongés les souvenirs. J'examinerai ensuite les projets artistiques entrepris pour raconter une expérience dont la vérité restera pourtant enfermée dans les affects des personnages. On verra que les personnages de créatrices rendent possible, en la provoquant, la transmission des histoires. Il restera à savoir si, une fois organisés, ces héritages préservent intact le legs, ou s'ils ne s'approprient pas ce qu'on avait voulu garder pour soi.

HISTOIRES DE VIEILLARDS

Il pleuvait des oiseaux raconte le projet de reportage photographique d'une femme qui choisit, après avoir été « photographe végétative » comme elle le dit, de s'intéresser aux survivants des Grands Feux qui ont ravagé le nord de l'Ontario entre 1911 et 1916. « J'aime les histoires » (IPO, p. 21), dit-elle, et ces histoires, comme celles que racontera le roman, sont empreintes du cérémonial de la photographie, de la lenteur « qui va chercher la lumière dans le creux de la chair » (IPO, p. 29). Ceux que la photographe traque sont cachés depuis toujours. Ses recherches pour retrouver le plus célèbre des survivants des Feux, Theodore (Ed, Ted, Edward) Boychuck, l'amènent à rencontrer deux de ses compagnons d'ermitage, Tom et Charlie. « On n'existe plus pour personne », affirme Tom (IPO, p. 29), qui s'est offert, en se réfugiant dans les bois, une troisième naissance

Jocelyne Saucier

Il pleuvait des oiseaux



ROMAN
XYZ

après une vie tumultueuse de passeur d'or puis d'incorrigible buveur. Charlie a pour sa part refusé les traitements prescrits à la suite d'un diagnostic d'insuffisance rénale, fuyant du même coup sa femme et les « travailleuses sociales » en s'isolant dans les bois pour s'offrir « la liberté de choisir [sa] vie », comme le dit Tom. « Et sa mort », d'ajouter Charlie (IPO, p. 26)... puisque les nonagénaires ont scellé un pacte d'assistance mutuelle en cas de dégénérescence : une boîte de fer renfermant des sels de strychnine trône en évidence dans chacune de leurs cabanes d'habitation.

LA PHOTOGRAPHE ET LA LECTRICE DE TABLEAUX

L'ermitage est scrupuleusement gardé, sur la grand-route, par Bruno et Steve, de plus jeunes ermites qui ont eux aussi « refusé le monde » (IPO, p. 49) et qui se font discrets en raison de leur activité illicite : la culture en forêt du cannabis. C'est donc un monde fermé que la photographe veut pénétrer, et sa première visite (qui lui apprendra la mort – naturelle – de Boychuck), même brève, est une intrusion dans un monde exclusivement masculin, clandestin et primitif. Cependant, c'est Bruno qui va provoquer la plus grande révolution qu'ait connue la communauté de la forêt. Ce dernier vient en effet d'enlever sa tante Gertrude, quatre-vingt-deux ans, de sa résidence médicalisée. Cette dernière, qui a passé la majeure partie de sa vie en hôpital psychiatrique, est décrite comme un « petit animal encagé » (IPO, p. 60), « une poupée de porcelaine », une « souricette » (IPO, p. 52), « [u]n petit oiseau tombé de son nid » (IPO, p. 89). Fragile et apparemment inadaptée à la vie spartiate, elle sera en revanche rapidement adoptée par Tom et Charlie, qui vont lui construire une cabane d'habitation confortable, et elle se choisira elle-même un nouveau prénom, Marie-Desneige. Le jour de l'emménagement dans « la maison de Marie-Desneige » surgit de nouveau la photographe que la vieille femme va immédiatement adopter puis baptiser Ange-Aimée. Ainsi, comme tous les membres de la communauté de l'ermitage, elle reçoit elle aussi une nouvelle identité inventée, faisant d'elle une intruse désormais adoptée.

DOROTHÉE ET ROSE

Le roman de Jean-François Caron présente une structure polyphonique : une dizaine de voix « parlent » et annoncent le programme dès l'incipit : « *Je serai le monde, tout le monde. / Je serai tout : leurs voix, je les assumerai toutes. / Je suis un archipel.* » L'argument principal du roman tourne autour de Rose Brouillard, une vieille Alzheimer née sur l'Île-du-Veilleur près de Sainte-Marée-de-l'Incantation, et qu'une cinéaste employée par Plumules Nord, Dorothée, souhaite « ramener sur l'île » – elle vit maintenant à Montréal – afin de « faire prendre des photos d'elle pour la montrer au touriste qui va venir » (R, p. 12). Rose, qui dit « Je suis le présent » (R, p. 48), serait la fille du Veilleur de l'île en question. Sans mémoire des événements du passé proche, elle reste cependant investie des souvenirs sensitifs du passé et sans doute des traumatismes de l'isolement.

Ce témoignage – souvenir emprisonné qu'une artiste souhaite « libérer » – ne viendra toutefois pas. Et pour cause : il ne colle pas du tout avec la version romancée qui est en train d'être inventée pour meubler le silence dans lequel est tombé le village de Sainte-Marie, petit village côtier qui a été rebaptisé « Sainte-Marée-de-l'Incantation » par la société Plumules Nord. Exponentiellement inventé⁸, le village accueille maintenant les touristes (urbains

naïfs à la recherche de patrimoine) avec une panoplie d'attractions : des maisons rapiécées « avec de vieux morceaux rapaillés dans les villages d'ailleurs dans la région », ou déplacées ou détruites parce qu'elles n'étaient « pas assez pittoresque[s] », remplacées par des « vieilles d'ailleurs », « [d]u vieux rapatrié » (R, p. 169 et 170). On le voit : la fabrication du souvenir bat son plein dans ce village, et elle s'adresse moins à la région et à ses besoins

de filiation qu'aux envies d'exotisme des urbains qui viendraient la visiter. D'ailleurs, la spectaculaire cérémonie d'incantation, clou de la visite à Sainte-Marée, est une scénarisation importée afin de plaire aux touristes, mais cet effacement organisé de la mémoire ainsi que ses mensonges assurent la survie du village. Leur dévoilement par la voix d'une villageoise anonyme donne aussi lieu à une mise en abyme de l'acte d'invention : « La femme du pêcheur disparu, celle qui a commencé à chanter les incantations pour le retour des maris, ça vient pas d'icitte. Ça vient d'ailleurs. Ou, ça vient de sa tête d'auteur. Fallait qu'il trouve quelque chose qui pouvait marcher avec la vraie histoire. Avec la vie de nos pêcheurs. C'est à cause de Caron si le village est devenu Sainte-Marée-de-l'Incantation. Sur les photos, les femmes, ma pauvre fille, elles font pas d'incantation. C'est n'importe quoi. Si elles ont de la vase sur les jarrets, les femmes des photos, c'est parce qu'elles cueillent des moules. Le reste, c'est des inventions. De la bouillie pour touriste. Mais c'est de la bouillie qui nous nourrit, nous autres. De la bouillie qui nous nourrit, tout le monde. Quand le poisson y arrive pas. » (R : 174)

À la vue de Sainte-Marie/Sainte-Marée, puis de la cérémonie de l'incantation, Rose ne reconnaît bien entendu rien à ce cirque. Il faudra attendre l'excursion sur l'île et sa maison du Veilleur pour que Rose réagisse à l'environnement, à la géographie de l'île. Le roman de Jean-François Caron oppose ainsi assez nettement la vérité du souvenir désorganisé – chaos de sensations, de voix, d'idées – au mensonge du souvenir raconté ou médiatisé. La muséification du village et de la maison du Veilleur souligne l'aspect inventé d'une mémoire – collective, cette fois – qui efface la plus banale pour y ajouter sa dose de romanesque. J'y reviendrai.

LES SOUVENIRS ROMANESQUES ET LES PROJETS PATRIMONIAUX

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, comme ses comparses d'isolement à l'ermitage, Boychuck vivait reclus et dans le secret le plus complet sur son passé, en particulier sur les Grands Feux. À ceci près qu'il avait peint puis enfermé de grands tableaux que personne n'avait jamais vus, trois-cent-soixante-sept précisément, qui racontent sans



ordre chronologique, et parfois répétant les essais, des épisodes des Grands Feux que Marie-Desneige et Ange-Aimée vont s'affairer à décoder pendant tout l'été de leur découverte. Marie-Desneige, rappelons-le, sort elle-même du silence chimique et carcéral d'une soixantaine d'années en institution psychiatrique. C'est d'ailleurs la seule qui puisse décoder les tableaux de Boychuck, comme si ses traumatismes antérieurs lui permettaient de voir le réel avec les yeux de l'enfant aveugle qu'avait été le peintre, recouvrant progressivement la vue, après l'incendie, pour ne voir à travers la lumière orangée occasionnée par les fumées de l'incendie que des cendres, des lacs, de la boue et des cadavres. C'est la mémoire de Boychuck, ou ce qu'elle pense pouvoir en reconstruire, qui formera le cœur du projet de celle qui se fait appeler Ange-Aimée.

Les projets mémoriaux et patrimoniaux des deux artistes en présence dans ces romans vont tous deux aboutir au dévoilement de souvenirs romanesques, puis à leur transmission plus ou moins consentante. Dans ces récits, les lieux – tant les environs fictifs de Sainte-Marie que le territoire référentiel nord-ontarien – deviennent le double théâtre de la rudesse de la nature – c'est un lieu commun de l'imaginaire de l'époque de la colonisation (1900-1940) – et de la vigueur des émotions. Les histoires d'amour s'y dérouleront et exacerberont encore le contraste entre le cérébral et le corporel, reproduisant l'homologation stéréotypique entre, d'une part, le corps, la passion amoureuse et la nature déchaînée (le feu chez l'un, le vent chez l'autre) et, d'autre part, le raisonnement, le récit, l'enquête, le langage artistique et les formes du récit. Dans *Rose Brouillard, le film*, c'est par les souvenirs de Rose (qu'elle ne raconte pas à la caméra ni dans un dialogue, mais dans une de ses « voix ») qu'il nous est possible d'accéder à l'histoire du Veilleur Onile et de sa femme, la mère de Rose, « l'arrachée de la côte ». On apprendra avec stupéfaction que Rose n'est pas la fille du Veilleur, mais bien celle du Bourgeois ! Ce dévoilement n'était pas attendu, et la surprise qu'il occasionne ira s'inscrire parmi les autres anecdotes amoureuses parallèles que compte le roman, histoires d'amour qui portent aussi sur les différentes motivations des créatrices en présence : Dorothée et sa « collecte d'informations » (R., p. 24) cinématographique et publicitaire, mais aussi l'amoureuse d'un couple de touristes, Marie, et sa manie de voyager uniquement pour raconter sa vie intime dans ses romans. Ce n'est pas le plus intéressant du roman, on l'aura compris, mais ces brèves incursions dans la motivation de personnages satellites nourrissent le dispositif de collage de « voix » qui se jouxtent jusqu'à se croiser sans s'apercevoir, ce qui exacerbe encore davantage le contraste entre la polyphonie et les différents récits qui visent à officialiser – puis à commercialiser – la mémoire au moyen d'un récit transmissible.

Il pleuvait des oiseaux contient aussi son lot de romanesque. Si la mission que s'était donnée la photographe était de capter des regards avant qu'ils ne disparaissent, celle-ci dérivera passablement de son ambition dilettante et naturaliste pour être absorbée par une très forte envie de raconter. L'énigme entourant le récit légendaire de la longue et lente marche de Boychuck porte en effet sur sa motivation. Qui cherche-t-il ? Était-il amoureux ? Était-il vraiment aveugle ? Dans un épisode tarabiscoté du roman, la photographe trouve alors une impressionnante et invraisemblable « collection d'amours impossibles » nourrie par la caricaturale Miss Virginia Sullivan, qui accueille la visiteuse au musée municipal de Matheson. Cette dernière, passionnée par la mémoire (des autres),

conserve des cahiers « d'histoires tristes à mourir » (IPO, p. 129). Elle a en effet recopié des centaines de lettres d'amour qui transitaient par le bureau de poste que son père avait dirigé, dont l'histoire d'amour épistolaire entre Theodore Boychuck et les jumelles Angie et Margie Polson, sujets de trente-deux tableaux de « jeunes filles aux longs cheveux ». Et c'est là que le romanesque vient nourrir le roman d'autres mémoires préservées et transmises grâce aux soins des femmes. Les lettres préservées par Miss Sullivan fournissent des indices afin de naviguer dans les toiles mystérieuses de Boychuck, et le motif de l'histoire d'amour va rendre possible la transmission du travail du peintre. On apprend alors que les jumelles étaient « l'attraction de l'endroit » (IPO, p. 119), et l'on suppose que l'enfant Boychuck les aurait recherchées dans les flammes. Autre contingence romanesque : tout le projet de la photographe, nous est-il révélé, aurait été inspiré par sa rencontre avec une femme âgée à High Park. Coup de théâtre (ou de roman), c'était... Angie Polson ! C'est elle qui avait décrit « une pluie d'oiseaux » dont son père avait été témoin. D'où, évidemment, le titre – magnifique – de l'exposition que montera Ange-Aimée de ses photographies et des tableaux de Boychuck ; d'où le titre – magnifique aussi – du roman de Jocelyne Saucier. Les jumelles, les lettres d'amour, la vieille dans le parc, « il pleuvait des oiseaux » : tout cela paraît hautement providentiel ! Mais tout cela va colorer très certainement l'interprétation que l'on pourra faire de l'œuvre du peintre-ermite ; c'est ce romanesque-là qui va rendre possible la transmission de ses tableaux.

VÉRITÉ ET FAILLIBILITÉ DES CORPS

La structure de chacun des romans à l'étude ici fait apparaître une certaine fragmentation. J'ai déjà évoqué l'ambition polyphonique de *Rose Brouillard, le film*, donnée en quelque sorte en exergue au texte du roman. Pour *Il pleuvait des oiseaux*, on pourrait parler d'un assemblage stratégique de différents récits, libéralement mené par une voix qui se situe elle aussi dans un espace liminaire, au seuil qui sépare la narration impersonnelle d'une situation auctoriale. Ces passages, en italiques, organisent le récit, le commentent, mais ils sont très souvent là pour en même temps annoncer ce qui sera raconté, ou pour souligner que plusieurs détails nous échappent. Cette omniscience dubitative, pourrait-on dire, ressemble à ces cartons d'exposition qui présentent les œuvres, leur interprétation, mais qui maintiennent sur elles un certain recul, un certain doute. Autrement dit, cette voix exprime davantage son autorité sur la valeur esthétique du texte que sur la valeur de vérité des récits qui agissent comme une installation formée du point de vue de trois personnages occasionnellement narrateurs – la photographe (IPO, p. 11-33), Bruno (IPO, p. 35-48) et Steve (IPO, p. 51-63) – et, ce qui constitue la majorité du roman, un récit hétérodiégétique qui suit indifféremment l'une ou l'autre des situations. Chez Caron et Saucier, l'aménagement multiphonique des voix imite le désordre supposé du souvenir qui n'a pas encore été organisé en récit (documentaire, roman, installation photographique ou touristique), tandis que le livre réduplique sa matérialité en se faisant lui-même collage, assemblage, mélange, ce qui accentue encore la dialogique entre le naturel et le factice, entre l'expérience et sa traduction.

Ce n'est pas là dire qu'il n'y a pas d'authenticité dans ces romans. On la retrouve au contraire partout exactement liée aux autres valeurs de la régionalité. Dans *Il pleuvait des oiseaux* en particulier, c'est le corps qui semble agir comme gage d'authenticité, le roman

accordant une large place à l'expérience sensorielle. Les personnages se gardent du langage, et on trouvera aisément chevillés l'un à l'autre la vérité, le silence et la nature sauvage. Aux yeux de la photographe, Charlie est un animal aux aguets ; il se méfie des « propos trop astiqués » (IPO, p. 15). Toute son existence semble faite de cette vie sauvage qui, malgré les mensonges qui ont amorcé l'ermitage, passe pour authentique : la cabane au confort rustique, le feu de bois, la cuisine rudimentaire, la « couche moelleuse d'ours noir, de renard argenté, de loup cendré et même de carcajou » (IPO, p. 17), toute cette immobilité s'oppose immédiatement au nomadisme de la photographe, à son petit mensonge (« un peu de roublardise est parfois nécessaire » [IPO, p. 16]), à sa maîtrise des termes botaniques et, surtout, à son envie de parler, de savoir et de raconter. Marie-Desneige, quant à elle, confie à Charlie les sentiments de désincarnation qui l'affectent depuis l'adolescence : « il n'y a que moi et la sensation du vide. [...] Le vide, quand il s'est installé, aspire tout le reste. Partir, c'est facile, mais revenir, c'est l'horreur. C'est le souvenir de cette horreur qui me terrifie dès que je me sens attaquée par le vide. » (IPO, p. 108) C'est le toucher de Charlie, la chaleur du vieil homme, le « nid de fourrures » (IPO, p. 96) qu'il lui prépare et le partage de sa couche qui permettront à Marie-Desneige de réintégrer progressivement son corps, de reprendre possession, comme Charlie bien des années auparavant, de son corps médicalisé : « Commence alors le lent travail de fusion des corps qui dans leur cas est malaisé, car ils n'ont ni la jeunesse ni l'entraînement qu'il faut. Mais lentement ils trouvent leur rythme. Les jambes s'enlacent, les langues s'entremêlent, les corps s'étreignent, se bercent sur la couche de fourrures. » (IPO, p. 138) C'est après cette étreinte que tous les deux se promettent de ne pas s'enlever la vie, de ne pas « approcher [la] boîte de sel » (IPO, p. 139). Ce pacte de vie est une véritable renaissance, qui s'inscrit à rebours de la disparition et de l'effacement généralisé qui animaient jusqu'à ce moment ces histoires qui se déroulaient exclusivement au présent. Charlie se racontera très peu, mais il demandera à Marie Desneige de raconter son passé, l'asile, les amitiés, pour solliciter son entière présence. Raconter va aussi permettre de commencer à guérir.

Dans *Brouillard, le film*, parmi les souvenirs de Rose qui ressurgissent au contact des lieux de l'enfance, on trouve un grand nombre de sensations. On peut penser à Rose, sauvée de la noyade par Onile : « Il y a la mémoire du corps : j'ai froid. / Mon corps d'enfant. Repoussé et tiré, repoussé et tiré. Tiré. Par Onile, le veilleur et le papa de l'histoire. » (R, p. 53) C'est aussi dans son corps, témoigne la cinéaste, que Rose fait face au faux souvenir qu'on lui propose :

Elle voit le village.

Elle voit le fleuve.

Ne reconnaît que le deuxième.

Mais, elle a repris ses esprits. Tout à l'heure, elle a pleuré, pleuré fort, jusqu'à rager, jusqu'à se débattre. C'est arrivé quand je lui ai dit que nous y étions. À Sainte-Marée.

La perplexité dans tout son corps : Sainte-Marie ?

Qu'elle m'a demandé. Son regard à la ronde. [...]

C'était : un non de la tête, mais pas seulement de la tête, un non de tout le corps, un non qui brasse, un non qui secoue, un non tremblé de partout. (R, p. 195)

Sur l'île-du-Veilleur, Rose disparaît ; puis, quand on la retrouve, elle est face à la mer, « les bras étirés de chaque côté de son corps » : « D'ici, je suis ma mère », dit-elle au moyen de cette voix que le roman lui accorde (R, p. 232). Elle va rapporter les sensations de sa mère, qui, elles, semblent porter la vraie mémoire du lieu : « Sur la peau de ma mère, je sens : le vent qui bouscule, les herbes longues et salées, qui fouettent, et le soleil éclatant. » (R, p. 232) L'expression est reprise en épanaphore pendant toute la séquence finale du roman : « Sur ma peau nouvelle de mère » ; « Sur ma peau de mère disparue » ; « Sur ma peau fuyante de mère » (R, p. 232 et sq) : toutes sensations qui ramènent à Rose les souvenirs qui ne s'étaient pas enfuis mais étaient tout simplement restés sur place : « Je suis elle avant que son corps ne soit écorché et brisé sur les pierres accumulées au pied de la falaise vive, balloté dans l'eau sanguine et salée » (R, p. 237). La mère, suicidée de l'île ; le père, ce veuf qui repêche les corps des marins après les tempêtes, et Rose, dans ce silence, qui revit avec son corps les sensations de ses parents et vient boucler le souvenir refusé et créer cette filiation qui allait disparaître sous une couche de vernis publicitaire. On ne sait pas si Rose pourra inverser la marche de Plumules Nord, le roman ne le raconte pas ; mais le témoignage-soliloque de la vieille dame, dernière voix, semble détenir le fin mot du roman.

S'INVENTER UN NOM, REFUSER L'HÉRITAGE ET LE LEGS

Le roman de Jocelyne Saucier oscille très exactement entre l'effacement du passé et sa célébration, entre le désir de non-récit et une puissante envie de raconter, entre le silence et la parole. La volonté de renoncement à la mémoire, et même à celle de laisser une trace, une empreinte ou un legs est remise immédiatement en question par l'art qui agit ici comme un catalyseur sensoriel et mémoriel. C'est le rôle que vont jouer les peintures de Boychuck, qui peignait les scènes des Grands Feux « pour s'en libérer, les magnifier ou les laisser à une improbable postérité » (IPO, p. 117). La volonté de transmission, aliénée par l'effacement, refait surface dans le *sfumato* et dans les lumières que dévoilent les peintures du « garçon aveugle marchant dans les décombres fumants » (IPO, p. 77). Dans le système de valeurs du roman, on voit circuler des points de vue divergents sur la sincérité de la motivation de l'acte de mémoire amorcé par la photographe. Après tout, cette dernière agit *ab intestat*. Spectacularisée, muséifiée par les artistes, l'œuvre de Boychuck, destinée par son auteur à l'ombre d'une cabane cadennassée, prend une dimension narrative que ses tableaux ne cherchaient pas *sciemment* à produire.

L'exposition, présentée elle-même dans un quartier industriel revitalisé de Toronto (le Distillery District), va tabler bien davantage sur cette histoire d'amour que sur la valeur des œuvres de Boychuck et de la photographe. C'est du moins ce que laisse entendre la narration : « Le concept de l'exposition leur plaisait. Tableaux et photos qui s'interpellaient et surtout cette histoire tout à fait inédite, le Grand Feu de Matheson, un garçon à moitié aveugle errant dans les décombres à la recherche non pas d'une amoureuse, mais de deux, absolument identiques, qui allaient le tenir toute sa vie dans les fils emmêlés d'un amour impossible. Amour, errance, douleur, forêt profonde et rédemption dans l'art, des thèmes chers au cœur de jeunes artistes qui aiment que la vie racle les bas-fonds avant d'atteindre la lumière. » (IPO, p. 173) L'archéologie romanesque du passé, l'exploration affective des histoires, mais plus certainement encore la recherche des motivations de l'expression artistique, donnent lieu

à la surimposition de récits « civilisés » et fournissent une causalité prête-à-lire qui tranche radicalement avec la sauvagerie éternelle et muette dans laquelle s'étaient installés les vieux ermites et les fumeurs de marijuana. La prémisse du roman, éminemment sensuelle, chaotique et primitive, cède le pas à une organisation cérébrale et romantique. À l'image de la succession des narrations personnelles qui font place à une narration plus omnisciente, la structure du roman illustre ce glissement qui va de la forêt à la ville ; qui va, si on me permet les pléonasmes, d'un ermitage reclus à un lieu d'exposition publique. En acceptant d'ajouter plus de mystère au premier carton qui décrit le portrait d'Angie Polson, la photographe choisit en effet d'abandonner la pudeur qui animait initialement sa démarche artistique : « Alors pourquoi escamoter, éluder, esquiver ? » (IPO, p. 174) Que ce basculement du silence à la parole survienne au moment où un regard féminin – urbain et artistique – se pose sur l'ermitage ne fait qu'accentuer des oppositions archétypales entre la régionalité (« ces endroits qui résistent à leur propre usure et qui se plaisent dans cette solitude délabrée » [IPO, p. 14]) et l'urbanité, d'une part, mais aussi, et de façon étonnante, d'autre part, elle renverse un autre archétype culturel, celui qui oppose le féminin au masculin en ce qui concerne les affects, la croyance, la raison, le corps et ses usages. Les êtres les plus sensuels du roman sont un peintre et un trappeur.

LE SOUVENIR ET LES SENSATIONS

La lecture croisée de ces deux romans fait apparaître en filigrane des préoccupations semblables. La plus évidente est certainement la muséification de la mémoire. Les valeurs associées à l'éloignement, à l'isolement, à la proximité avec la nature sont autant d'homologations entre l'authenticité, la sincérité et le désorganisé chaotiques des espaces sauvages. L'association entre le souvenir et les sensations est marquante. Seulement, on l'a vu, c'est chaque fois un mensonge, ou une fiction si l'on veut, qui donne accès à ce monde de la sincérité. La présence de femmes créatrices est parti-

culièrement frappante, dans la mesure où celles-ci condensent au maximum l'altérité présumée avec le monde qu'elles viennent agiter. La parenté entre Marie-Desneige et Rose Brouillard est elle aussi révélatrice : elles baptisent, elles oublient, leur perception du temps et de leur corps est scrupuleusement présentée, elles sont fragiles comme des bébés et, surtout : on les aide à revisiter les traumatismes de leur enfance grâce aux projets artistiques (interprétation de tableaux, visite du lieu natal, exil loin du lieu de vie, etc.) qui structurent les histoires. Les histoires d'amour ? Elles gravitent autour du véritable cœur des romans, dont l'enjeu principal est en réalité la transmission impossible de l'expérience traumatique, liée chaque fois aux rigueurs de la nature (feu, vent, marée, froid, isolement) et à la souffrance psychique (la maladie mentale et le deuil).

En somme, ces histoires se nourrissent d'héritages sans héritier, et les personnages de créatrices rendent possible, en la provoquant, la transmission des histoires. La clôture du récit arrive comme un apaisement pour Rose et pour Marie-Desneige, mais, dans les deux cas, l'histoire n'est pas finie. La fin des deux romans laisse en effet songeur sur la valeur des histoires : « Tout va bien. Tout ira bien », se murmure Rose (R, p. 239) ; « On ne sait pas où est situé le village non plus que son nom. Le silence vaut mieux que le bavardage, surtout quand il est question de bonheur et qu'il est fragile » (IPO, p. 179). *

* Lecturer, Department of French, University of British Columbia

Notes

- 1 J'ai dressé ailleurs un portrait du discours critique et médiatique autour des questions de « région » en littérature. Voir Francis Langevin, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », dans *Temps zéro*, n° 6, avril 2013, [en ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document936>
- 2 Voir la présentation du dossier dirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, « Territoires imaginaires », *Spirales*, n° 250, automne 2014.
- 3 « Quand la littérature renoue avec le terroir », 12 juin 2012, [en ligne] : http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=227003
- 4 Josée Lapointe parle de « néo-terroir », dans son entretien avec William S. Messier, en l'associant au « courant que l'on a appelé le "néo-terroir", porté par des auteurs comme Samuel Archibald et Eric Dupont » (Josée Lapointe, « William S. Messier : imaginer le langage », *La Presse*, 21 décembre 2013, [en ligne] <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201312/20/01-4722959-william-s-messier-imaginer-le-langage.php>). Chantal Guy emploie elle aussi le vocable, en montrant le peu de sérieux qu'on accorde à cette étiquette en parlant avec humour du traumatisme causé par les « romans du terroir » au sein des programmes d'enseignement de la littérature au cégep, et qui pourraient avoir mené à « ce que l'on nomme, d'un air amusé, "le néo-terroir" depuis le succès de *Arvida* de Samuel Archibald » (Chantal Guy, « Le "droit à l'universel" », *La Presse*, 21 septembre 2012, [en ligne] <http://www.lapresse.ca/201209/21/01-4576238-le-droit-a-luniversel.php>).
- 5 Sur ce sujet, voir Francis Langevin, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans S. Coyault, F. Langevin et Z. Malinowska (dir.), *Histoires de familles et de territoires dans la littérature québécoise actuelle*, Préšov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2012, p. 83-99.
- 6 Je pense en particulier à la fortune *tongue-in-cheek* de l'« école de la tchén'ssâ », lancée par le professeur et blogueur Benoit Melançon dans son article « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 » (19 mai 2012, [en ligne] <http://oreilletedue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>).
- 7 Désormais, les renvois respectifs à ces deux romans seront annoncés dans le corps du texte, entre parenthèses, par les initiales IPO et R, suivies du folio.
- 8 Au contraire des lieux évoqués dans *Il pleuvait des oiseaux*, Sainte-Marie n'est pas un village référentiel.