

## Violences et images du territoire

*La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen, Le Quartanier, 208 p.

*Malabourg* de Perrine Leblanc, Gallimard, 192 p.

Martine-Emmanuelle Lapointe

---

Number 250, Fall 2014

Territoires imaginaires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73147ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lapointe, M.-E. (2014). Violences et images du territoire / *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen, Le Quartanier, 208 p. / *Malabourg* de Perrine Leblanc, Gallimard, 192 p. *Spirale*, (250), 49–52.

# Violences et images du territoire

PAR MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

LA DÉESSE DES MOUCHES À FEU  
de Geneviève Pettersen  
Le Quartanier, 208 p.

MALABOURG  
de Perrine Leblanc  
Gallimard, 192 p.

Il s'agit là d'une évidence, les catégories sont toujours un peu fausses. Le brouillard et les landes ne font pas l'Angleterre; la France ne saurait être ramenée à ses vignobles et à ses pavés et le Québec est sans doute bien las d'être associé sans relâche aux caribous éternels, à la terre familiale, aux grands espaces et à la beauté majestueuse du fleuve en hiver. Images figées donnant à voir une identité de carte postale, ces clichés commodes n'en constituent pas moins des représentations travaillées par l'imaginaire collectif. Elles hantent, on le sait, contes et légendes anciens. Plusieurs romans du terroir s'en inspirent, de *Maria Chapdelaine* à *Trente arpents*, en passant par *Le survenant*. On ne s'en sort pas.

Autant l'avouer, c'est avec un brin de méfiance que je me suis plongée dans la lecture des articles et des dossiers récents consacrés au retour du terroir, de la régionalité et des formes associées aux contes oraux et à la chanson traditionnelle dans la fiction québécoise contemporaine... Les chansons politiquement tendancieuses sur la dégénération des contemporains et les veillées folkloriques, aussi urbaines soient-elles, ne m'attirent guère. Je ne garde pas un souvenir très ému de ma lecture de *La terre paternelle*. Ma bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle canadien-français est plutôt mince, ce qui pourrait me valoir quelques critiques bien méritées de la part de ceux et celles qui s'efforcent de nous la faire redécouvrir. Ma bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle canadien-français, qui plus est, accorde une place centrale aux lettres de Crémazie et de Buies, qui servent fort bien mon désintérêt et ma prétendue lucidité critique. Aussi le retour en force de la région ou du régionalisme dans la critique québécoise contemporaine me semblait-il suspect, déjà coupable d'une forme à peine larvée de renationalisation du corpus à partir de repères trop peu modernes, d'effets de miroitement qui condamneraient le texte à ressembler à un ici jadis patiemment cartographié, mais délaissé depuis la Révolution tranquille. On semblait y revenir pour se convaincre de l'existence d'un territoire imaginaire bien

distinct de celui de la métropole, lequel était bien sûr cosmopolite, migrant, babélien, parfois même anglophone.

Je me trompais bien sûr. Les travaux sur le sujet montrent bien que les nouvelles cartographies régionales de la fiction québécoise ne s'accompagnent pas nécessairement d'un programme politique, qu'elles sont plutôt tiraillées entre le désir de traduire une certaine appartenance à un territoire existant et celui de recréer, d'inventer des référents inédits. Avant d'entrer dans le vif du sujet, je me permettrai de reconnaître mes dettes et de mieux situer ma réflexion dans le contexte critique actuel. Trois constats méritent, me semble-t-il, d'être retenus. D'une part, les régions mises en scène dans le roman québécois contemporain sont le plus souvent des territorialités de papier, « *c'est l'éloignement qui l'emporte sur la singularité, le trait typique qui pourrait tenir lieu de support à l'identité*<sup>1</sup> ». D'autre part, la ruralité des textes contemporains est souvent *trash*, pour reprendre l'idée de Mathieu Arsenault, elle tend à tordre les valeurs du passé, à déformer notre regard en s'attachant aux espaces délaissés par la carte postale et le tourisme, nous donnant à lire « *la brutalité du désœuvrement [répondant] à la rudesse du paysage et constitu[ant] une sorte de voie d'accès à la beauté sauvage et ambiguë du territoire*<sup>2</sup> ». Comme le note non sans ironie Benoît Melançon, « *les écrivains de l'École de la tchén'ssâ, enfin, aiment faire entendre la langue populaire québécoise* ».

Loin de moi l'intention de faire correspondre à ces constats les deux romans que je me propose de commenter ici. Ces constats constitueront plutôt l'horizon de ma réflexion sur les représentations du territoire dans les romans *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen et *Malabourg* de Perrine Leblanc, tous deux parus en 2014. À ces représentations s'attache une certaine violence, indissociable, chez Pettersen, de la parole de sa narratrice. Catherine, jeune adolescente de Chicoutimi, relate dans un style cru et fortement oralisé

l'année de ses 14 ans. La violence de *Malabourg*, sans être moins contenue, contamine peu la parole de ses personnages. Elle s'exprime néanmoins dans la narration omnisciente et, surtout, par les meurtres relatés dans les deux premières parties du roman.

### CHRISTIANE F. À CHICOUTIMI-NORD

Pour son quatorzième anniversaire, Catherine reçoit un discman Panasonic Shockwave jaune, un pyjama, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* et un chèque de 1000 \$ signé rapidement par son père éméché. Le discman finit dans les toilettes de la polyvalente ; le montant du chèque est vite dilapidé ; le pyjama est boudé ; seul le témoignage de Christiane F. laisse une trace durable dans l'imaginaire et dans la jeune vie de Catherine. Allant à l'encontre des attentes de ses parents, qui pensaient sans doute offrir à leur fille un éloquent contre-exemple, Catherine fait de Christiane F. le modèle à imiter, la muse.

*Cette langue ne reflète pas la réalité adolescente des années 1990 au Saguenay, elle constitue plutôt une invention littéraire.*

Pourquoi une adolescente de la classe moyenne souhaiterait-elle adopter le mode de vie d'une jeune héroïnomane berlinoise ? La réponse n'est jamais donnée dans le roman de Pettersen. L'explication psychologisante est d'ailleurs mise à distance par la narratrice elle-même : « *Je me disais que je pourrais lui raconter n'importe quoi, au travailleur social. Je savais exactement quoi faire pour qu'il me crisse la paix. Je lui parlais du divorce.* » Aussi, Catherine puise dans le témoignage de Christiane F. un *ethos* : elle s'habille comme son modèle, elle veut « *faire pareil* » ; surtout, elle partage avec elle ce furieux désir de sortir de soi en surconsommant des drogues. Comme il n'y a pas d'héroïne à Chicoutimi, nous apprend la narratrice, ce sera la mescaline – le PCP plutôt – qui lui servira d'exutoire. Plusieurs l'ont dit, *La déesse des mouches à feu* est un roman sur l'adolescence, sur l'expérience des limites, sur la quête de sensations fortes. Catherine n'a, en apparence, peur de rien, elle ne réfléchit guère aux conséquences de ses actes et elle ne pense pas au lendemain. Elle vit ses expériences en marge du monde des adultes, dans un *campe* construit par ses amis dans le bois de Chicoutimi-Nord. L'abri de fortune est une sorte de refuge où toutes les dépenses – d'énergie, d'émotions, de sensations – sont permises.

Au fil du récit, Catherine gagne en assurance, elle se métamorphose, elle devient la déesse des mouches à feu :

*Je me rappelle que, pendant qu'on dansait, Keven me tenait par le cou pis que j'avais l'impression que de la lumière jaune sortait de mon corps. Il m'a embrassée pis j'entendais plus rien sauf David Bowie. On était au Sound. Je portais une minijupe en cuir noir. J'inventais toutes les danses. Ma mère mariait le King. Mon père me montrait comment vider un orignal. Je dessinais la carte du monde. Marie-Ève avait des cheveux infinis. J'encannais de la truite arc-en-ciel. Keven se mélangeait avec la lumière. Dehors la perdrix était gelée ben dur. Y'avait plus grand chose à faire avec.*

Dans ce passage, Catherine vit un moment extatique : elle est projetée hors de son propre corps et de son milieu immédiat. S'entrelacent les références à la vie urbaine et au mode de vie, éminemment désirable, de Christiane F. La musique de Bowie, la danse, le Sound, la minijupe en cuir noir renvoient à l'imaginaire *underground* berlinois, du moins tel qu'il est perçu par la narratrice du roman. À ces motifs attendus se greffent cependant des allusions à la chasse et à la pêche, et plus particulièrement à certains savoirs transmis de génération en génération. Le retour de ces thèmes peut paraître étonnant. L'orignal, la truite arc-en-ciel et la perdrix ne sont-ils pas à des lieues de l'expérience des limites qu'offre la consommation de drogues ? Oui et non. Oui, car ils ramènent au monde des hommes – père et beau-père – qui en bons chasseurs et pêcheurs semblent dominer le monde naturel. Non, car le *campe* permet en quelque sorte à Catherine de renouer avec la nature, de fuir l'artificialité de son milieu immédiat et de ses divertissements. Elle y trouve une forme de vérité. *Vérité*, le mot est certes lourd de sens – et on aurait tort de penser que la nature offre une solution aux problèmes existentiels de la narratrice –, mais il n'en demeure pas moins révélateur d'une autre forme de rapport au réel. Le monde dans lequel évolue Catherine est fabriqué, artificiel. En témoigne le portrait de sa mère, qui a de faux ongles, qui est une fausse sportive, une fausse « *kawish*<sup>3</sup> », qui aime « *se peindre une autre face* ». Après le divorce, mère et fille emménagent dans un condo construit dans « *le nouveau développement avec pas d'arbres* ». Avant la découverte de la drogue et la construction du *campe*, Catherine traîne au centre commercial avec ses copines, regarde des films d'horreur, assiste à des bagarres entre *skateux* et *pouilleux*. Or la fréquentation du *campe*, de manière sans doute fort paradoxale, exhume certains savoirs acquis pendant l'enfance : tenter de tuer une perdrix en lui faisant faire un saut, comme le lui « *avait appris [son père] à la petite chasse* », ne pas nourrir les pies car « *[son] père avait tout le temps dit que c'était pas correct de nourrir les animaux sauvages* », repérer les constellations pour ne pas se perdre en forêt, ces enseignements accompagnent Catherine, témoignant malgré tout de sa fidélité, relative bien sûr, à la filiation paternelle. La nature est également

le lieu des émotions extrêmes, des sensations vraies, de l'expérience encore une fois. Elle ne laisse pas indemne.

Sans doute est-il discutabile d'établir une analogie trop immédiate entre ces représentations de la nature et la langue de *La déesse des mouches à feu*. Je m'y risquerai quand même. Si la nature est le lieu de la sensation vraie, la langue de Catherine pourrait bien s'opposer à l'artificialité des rapports sociaux qu'expose le roman. Car que recherche Catherine en se réfugiant dans le *campe* sinon une communauté autre qui ne serait plus assujettie aux règles dominantes? Sa langue, par ses multiples écarts au regard de la norme, par son absorption des expressions adolescentes des années 1990 et des régionalismes saguenéens, reflète ce désir de récréation d'un lieu à soi, d'un monde à habiter, d'une communauté propre. S'agit-il d'une langue vouée à dénoncer les injustices et à porter un message? Absolument pas. Cette langue ne reflète pas la réalité adolescente des années 1990 au Saguenay, elle constitue plutôt une invention littéraire, d'une cohérence exemplaire qui plus est, et offre

*Malabourg est un village improbable, sorti d'une Gaspésie imaginaire, rappelant les territorialités fictives des fables et des contes traditionnels.*

un contrepoids à la faillite de la communication qui, dans l'ensemble du texte, semble généralement caractériser les rapports entre adultes. Les parents de Catherine échangent des paroles d'une violence inouïe, lesquelles sont littéralement intériorisées par la narratrice : « *En partant, il a crié à ma mère de prendre sa fille pis ses guenilles pis de crisser son camp. Il a dit que, si on était encore dans sa maison quand il reviendrait du bois, il lui tirerait une balle dans la tête.* » Plus tard, le père et la mère de Catherine ne parviendront à communiquer que par télécopieur. La langue de Catherine, la langue du *campe*, multiplie les allusions et les codes, symptômes d'un *ethos* adolescent certes, mais aussi signes d'appartenance à une société de la marge. L'équilibre précaire de cette société sera vite rompu par le suicide d'un de ses membres, ramenant malgré elle Catherine dans le cocon familial.

Ironiquement peut-être, la nature reprend ses droits à la fin du roman. De retour d'un voyage de pêche au lac à Joe Dalle, Catherine et son père sont saisis par les ravages causés par les pluies torrentielles qui se sont abattues sur Chicoutimi : « *[Mon père] a dit qu'on vivait un*

*moment historique pis, juste au moment où il disait ça, j'ai vu la maison commencer à couler, pas si loin d'où on était, mon père pis moi.* » Le naufrage de cette maison, où ils étaient près de déménager jadis, peut être interprété de différentes manières. Est-ce le symptôme de l'éclatement de la famille, de l'imprévisibilité de l'existence ou de l'impossibilité de contrôler le cours des choses? Difficile de trancher... La maison-tombeau est animée d'un double mouvement : engloutie par les eaux du Saguenay, elle dit à la fois la fin et le recommencement, le deuil et la survivance.

## LES GÉOGRAPHIES IMAGINAIRES DE MALABOURG

Contrairement au Chicoutimi-Nord de *La déesse des mouches à feu*, Malabourg est un village improbable, sorti d'une Gaspésie imaginaire, rappelant les territorialités fictives des fables et des contes traditionnels. Les deux premières parties du roman, qui se déroulent à Malabourg, sont d'ailleurs narrées à l'imparfait et au passé simple, ce qui semble inscrire le lieu et ses personnages dans une temporalité lointaine, une sorte de hors-temps. Pourtant, il n'en est rien. L'époque du récit nous est presque contemporaine, elle couvre les années 2007 à 2012. Le nom-valise *Malabourg* exprime d'emblée l'angoisse, voire le malaise, qui domine les habitants du lieu : « *Le nom le dit, le mal est dans le nom du village.* » Le village est en effet mortifère, étouffant. Les gens qui l'habitent semblent tous issus de la même lignée, ils ont les cheveux blond-roux, les femmes sont voluptueuses, les hommes costauds. Tous ont le menton en galoche. Ils forment une sorte de clan homogène auquel l'héroïne du roman n'appartient pas. Mina, jeune femme brune et fili-forme, descendante d'une grand-mère « *kawish* », une vraie celle-là, se présente littéralement comme le témoin de la tragédie qui se joue à Malabourg. Elle saura avant tout le monde qui est l'assassin des trois jeunes filles mortes dans des circonstances mystérieuses, elle devra en garder le secret pour assurer sa propre survie.

Mina n'est pas que le témoin des crimes de Malabourg, elle est aussi la déléguée textuelle de l'auteure du roman, le regard qui filtre et interprète les faits et gestes des différents personnages de la fable : « *Mina étudiait les gens. Par la pratique du silence, elle n'entrait pas vraiment en relation avec les autres mais les contemplant, elle avait réussi à identifier chez ceux qui l'entourent la faille dans laquelle la mort commence à germer, une faiblesse.* » Ce regard est scrutateur, parfois clinique. S'il n'est pas dépourvu de lucidité, il n'en demeure pas moins fort éloigné de ses sujets, à la surface des êtres et des choses. Il n'y a pas de véritable communauté à Malabourg. On y rencontre surtout des personnages typés, jeunes filles en fleur, maire louche, apprenti parfumeur romantique, tenancière de bar au passé trouble. « *Malabourg, qui n'a pas de centre, [...] ne s'est pas développé autour d'une église mais le long d'une route et en bordure de mer* », écrit Perrine Leblanc. Cet allusif portrait est à l'image de la communauté du roman : déliée, peu solidaire, mais

aussi difficile à cerner, un peu comme si le parti pris aréférentiel de la narration la rendait inconnaissable.

Les paysages de Malabourg, le climat asphyxiant, les meurtres des jeunes filles ne sont pas sans rappeler *Les fous de bassan* d'Anne Hébert. Le roman de Perrine Leblanc bifurque cependant en cours de route, éloigne ses lecteurs des rivages gaspésiens pour les plonger dans une histoire d'amour et de parfumerie ayant pour cadre Montréal. Les critiques et l'auteure ont beaucoup insisté sur la présence d'une scène renvoyant au printemps étudiant de 2012. Celle-ci couvre quelques pages à peine et donne à voir le couple amoureux mêlé à la foule des manifestants. Ce soudain ressac du référent spatiotemporel peut paraître étonnant. Que dit cette scène? Le retour de la communauté par « *des phrases répétitives qui font penser à des formules politiques magiques d'une autre époque, comme si un régime et un*

*Contrastant avec le style de Geneviève Pettersen, la langue de Perrine Leblanc accorde peu de place à l'oralité.*

système étaient des montagnes »? Ou le caractère utopique de celle-ci? Peut-être la réponse, s'il en est une, se trouve-t-elle dans l'entre-deux, entre l'engagement fervent de Mina, qui n'hésite pas à transporter des bombes de peinture dans sa besace, et le scepticisme d'Alexis. La scène se termine d'ailleurs dans l'alcôve, sous les draps plus précisément, l'intimité des amoureux éclipsant les emportements de la sphère publique. Dans cette troisième partie du roman, Malabourg ne disparaît pas complètement. Le village y donne même son nom à un parfum créé par Alexis, « *un parfum de peau de jeune fille réchauffée par le souffle du dragon* ». La référence aux tragédies de Malabourg est évidente, mais ne parvient malheureusement pas à conférer une cohérence véritable à l'ensemble du texte. Tout se passe comme si le roman se construisait à partir de deux histoires disjointes, aussi déliées que les membres de la communauté de Malabourg.

Contrastant avec le style de Geneviève Pettersen, la langue de Perrine Leblanc accorde peu de place à l'oralité. On retrouve certes, dans le corps du texte, les traces d'une réflexion sur la langue des habitants de la Baie des Chaleurs. L'auteure évoque la prononciation des poivrots de Malabourg, « *un français qui n'existe que dans les établissements du coin* », elle oppose leur « *français chantant* » au « *français ordinaire [des jeunes exilés en] ville,*

*moins mélodieux que celui de leurs parents* », elle fait allusion à « *la diction de bûcheron* » d'Alexis et aux trois langues de Cécile, la grand-mère « *kawish* » de Mina, soit « *un français de chez elle appris au pensionnat, un anglais qu'elle cassait à bon escient et la sienne, qu'ils sont peu à pratiquer* ». Cette langue ou ces langues se donnent à lire très timidement, sont pour ainsi dire aussi inconnaissables que le territoire et la communauté de Malabourg. Exception faite des quelques répliques échangées ici et là, la prose de Perrine Leblanc s'avère classique, limpide, s'attachant à la langue normative plutôt qu'aux multiples variantes et accents qu'offre le français. Nous sommes bien loin des grondements de la tchén'ssâ.

## VIOLENCES DE LA LANGUE

On savait depuis longtemps que les écrivaines ne donnaient pas que dans la dentelle. Les filles savent aussi être *trash*. Entre la cruauté de la langue adolescente de Geneviève Pettersen et celle des crimes représentés dans *Malabourg* s'impose cependant un écart manifeste. Pettersen malmène la langue, n'hésite pas à décrire de manière explicite les actes sexuels, les affrontements verbaux et physiques, les mesquineries et les violences quotidiennes que s'infligent entre eux les adolescents de son roman. La langue est indissociable de la conscience de sa narratrice, jeune fille de 14 ans obnubilée par le regard des autres, perverse et mesquine par moments, en quête de sensations fortes. Le territoire qu'elle conquiert, ce *campe* de fortune construit avec des matériaux destinés à la *dompe*, serait ainsi une sorte de petit Far West, de zone limitrophe réservée aux seuls initiés. Dans *Malabourg*, la violence est représentée à l'aide d'images qui attestent une autre forme de travail sur la langue. On s'insulte dans « *l'esperanto de la colère, la langue du "fuck you"* ». Les victimes ne voient pas « *le visage de la bête* » qui les achève. Et le corps de l'une d'entre elles refait surface sous la glace d'une patinoire, « *crinière de gorgone* », « *masse sombre* ». Comme le village inventé, la violence ne montre jamais son vrai visage, elle se devine, voilée par les nombreux procédés métaphoriques que déploie l'auteure. Qu'en est-il, dès lors, de l'appartenance des ces deux auteures au présumé courant contemporain du retour du terroir et du régionalisme? Je ne souhaite guère répondre à la question. L'intérêt de cette nouvelle catégorie réside à mon sens dans sa manière de déplacer les rapports traditionnels entre la langue et le territoire, de ne plus faire correspondre un lieu, une culture, une région à un idiome donné. Et de ce déplacement les deux romans commentés ici témoignent éloquentement. ┘

1. 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, automne 2010, p. 76.

2. Mathieu Arsenaault, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 46.

3. Le mot « kawish » a une connotation péjorative. Il n'est pas de l'auteure de cet article.