

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

La région fertile. Geste, authenticité et territoire au cinéma et en littérature contemporaine

ANNE-MARIE AUGER

Résumé

La récente effervescence du cinéma d'auteur québécois a su jeter un éclairage nouveau sur des territoires trop peu colonisés par la fiction. Ces nouveaux lieux de l'imaginaire, qui représentent un des plus importants déplacements du « mouvement », permettent d'alimenter une réflexion sur l'appartenance au monde et les multiples transformations du chez-soi. Le retour au pays natal, après les épopées des années 90 et 2000, passe par une exposition banale des territoires endotiques et des hommes qui les habitent. Nous proposons d'analyser le « vivre ensemble » du jeune cinéma québécois des dix dernières années — qui semble avant tout marqué par un « vivre ici » — à travers la lentille du *geste technique*. Faire un nœud, allumer un feu, construire un camp, démarrer une motoneige : le néoterroir expose et révèle certains gestes. Le texte qui suit met en lumière certains liens existants entre les multiples transformations du cinéma québécois et les déplacements géographiques observables en littérature. Situés loin des terrasses « branchées » du Plateau Mont-Royal et de ses trentenaires désabusés, les récits néoruraux de la relève littéraire nous font découvrir la grandeur comme la misère de petites villes de province. Source intarissable de microrécits, d'anecdotes de « récits d'origine », cette vision fantasmagorique du territoire fait cohabiter la laideur avec la magie du territoire rural.

Tout a commencé à l'été 2012 quand quelques amis de l'UQAM (Daniel Grenier, Samuel Archibald et William S. Messier) ont évoqué l'idée de se partir une ligue de balle-molle de *littéraires*. Ça aurait pu être du curling, du basket ou du mini-putt : l'idée était, pour les universitaires que nous sommes, de s'extirper de la solitude que peut provoquer la rédaction de la thèse et de boire quelques bières entre amis. Dans l'ordre et dans le désordre. Rapidement, tout ça s'est organisé : la ligue de balle avait maintenant un nom (le *Ruppert Mundy's Revival*, en référence à *The Great American Novel* de Philip Roth), de beaux chandails pour faire sérieux et, surtout, une vingtaine de joueurs prêts à prendre d'assaut le parc Laurier tous les lundis soir. Chaque semaine, du début mai à la fin septembre, deux équipes antagonistes allaient pouvoir se crier des bêtises et, peut-être, frapper quelques balles. Auteurs, professeurs au Cégep et à

l'Université, dramaturges, bibliothécaires, étudiants en littérature, en cinéma ou en architecture : les joueurs de ma ligue de balle-molle me font penser aux héros un peu « amochés » du film *The Sandlot* (David M. Evans, 1993), vingt ans plus tard.

Tout compte fait, le discours créé *autour* du RMR — tant sur la page Facebook de la ligue, au verso de nos cartes sportives, dans un segment de *Formule Diaz* ou dans des publications extérieures [1] — est probablement plus riche ou prolifique que la qualité des matchs en général, de la distance des balles frappées ou des statistiques improbables d'intellectuels qui courent mal. Si l'activité du lundi soir était dépourvue de toute forme d'ironie, il faut reconnaître qu'elle a alimenté chez plusieurs d'entre nous une réflexion plus étendue sur la culture vernaculaire et a nourri un processus créatif qui a largement dépassé les limites du parc Laurier. Tout compte fait, je dois reconnaître que j'ai aussi vécu une petite épiphanie cet été-là quant à mon rapport au sport en général et à l'esprit d'équipe en particulier. J'ai pris goût, un peu malgré moi, aux rencontres amicales « encadrées » par trois buts et un marbre. J'ai voulu développer ma technique et améliorer mes lancers. Je me suis mise à parler un peu trop souvent de balle-molle à mes collègues de l'Université, qui ne comprenaient pas si cette passion soudaine pour le sport relevait d'un humour au deuxième degré. Non, j'aimais ma ligue de balle-molle et je percevais une beauté surprenante dans ce rituel hebdomadaire. Une pensée bien résumée par William S. Messier dans « Le champ littéraire : réflexions sur la littérarité potentielle d'une ligue de balle-molle », une des nombreux textes produits autour du *Ruppert Mundy's Revival* :

Le soleil frappe le dug-out des Martres et devient de moins en moins réel dans l'horizon montréalais. Les avions dessinent de nouvelles latitudes. Une dizaine d'adolescents hipsters boivent et fument dans les estrades derrière des LFCD aux mines abattues : leurs adversaires ont pris les devants dans une suite de manches extraordinairement prolifiques. La huitième tire maintenant à sa fin. Les familles commencent à paqueter leurs choses dans le parc à jeux, les guitares se font moins entendre et sonnent toujours plus désaccordées et deux sans-abris se tiennent derrière le marbre, près du charcoal, et attendent qu'on leur offre des saucisses trop cuites tandis qu'un autre valeureux bum tend timidement son sac de plastique vers une Martre en espérant qu'elle y déposera quelques corps morts. La fin du match coïncide avec un changement de shift dans le parc Laurier. L'employé de la ville est accoté sur le back-stop et regarde le dernier jeu avant d'aller récupérer les coussins des buts. Tout est de plus en plus tamisé. Le dernier lancer quitte la main du lanceur des Martres, c'est cogné en chandelle dans l'avant-champ. Troisième retrait, merci bonsoir (2012, n. p).

Si je me permets de faire un détour par mon expérience personnelle dans une ligue de balle-molle, c'est parce j'y vois des échos à ce « goût pour la technique » évoqué par plusieurs

auteurs et réalisateurs québécois de la jeune génération quand on les questionne sur la spécificité de leur travail des dernières années. Nombreux sont les observateurs qui ont noté, depuis 2008 environ, une « sensibilité commune » qui se déploierait chez les jeunes créateurs québécois, marquant l'arrivée d'une génération ou, du moins, d'un certain « moment esthétique » (Sirois-Trahan 2010, Loiseau 2009 et Dequen 2011). Tour à tour affublés de l'étiquette de *mouvée*, de *renouveau* ou encore de *nouvelle vague*, ces films et ces livres partagent une stylisation visuelle, un humour grave ainsi qu'un naturalisme de la représentation qui influencent fortement la façon de filmer le territoire et d'interroger la place de l'homme au sein de la communauté.

Il est certainement intéressant de faire des liens entre les multiples transformations et déplacements du cinéma et de la littérature au Québec au travers de « nouveaux » territoires et la mise en scène de gestes manuels et techniques. Dans un texte intitulé « Le néoterroir et moi », Samuel Archibald notait déjà trois tendances de cette mouvance : une *démontréalisation* marquée de la littérature québécoise, la revitalisation d'une certaine forme de *lyrisme tellurique* (c'est-à-dire le chant fou du territoire qu'on entendait déjà chez Jacques Ferron et Anne Hébert) et, finalement, un intérêt renouvelé pour l'oralité et la langue vernaculaire « en tant que réalité du parlé québécois qu'il convient ou non de faire paraître à l'écrit, mais aussi en tant que structure sous-jacente qui influence autant la couleur des dialogues que l'organisation du discours et la teneur même des récits. » (Archibald 2012, p. 18).

Beaucoup a déjà été dit sur les territoires de la fiction [2] mis en scène par la jeune génération de créateurs. Toutefois, encore peu d'hypothèses ont été émises en regard au rapport qui les unit au geste, à la technique et à l'authenticité, ou encore à la signification d'un regard sensible pour la « culture première », décrite par Fernand Dumont comme « tout un réseau par où on se reconnaît spontanément comme dans sa maison » (1968, p. 73). C'est ce goût pour la forme sensible de l'expérience pragmatique — ici visible dans l'oralité, le savoir-faire, l'authenticité, la représentation de lieux communs ou de destins peu flamboyants — qui m'intéresse. J'aimerais donc revenir plus directement sur le geste technique qui, il me semble, représente un des nœuds importants du renouveau observé en littérature et au cinéma et qui sera analysé comme « symptôme », sinon d'un engagement, au moins d'une certaine « authenticité » face à un territoire.

Les gestes techniques peuvent être compris dans la logique des « arts de faire » de Michel de Certeau (1980), ces mille pratiques quotidiennes et communes à l'homme ordinaire qui viennent façonner, jour après jour, le monde autour de lui. Ce sont des gestes non réfléchis, non

artistiques, pensés dans la logique de la procédure utilitaire, de la répétition et du savoir-faire. Chasser l'original, cuisiner une perdrix ou fendre le bois : ces gestes ne sont pas esthétisés ou chorégraphiés par la fiction, au contraire leur figuration introduit plutôt l'idée d'une vie ordinaire, organisée par la répétition de gestes anonymes. C'est avant tout de ce paysage « commun » de l'expérience humaine, posé au ras du sol, dont il sera question ici. Un ensemble d'activités manuelles qui, lorsqu'elles figurent dans la fiction, semblent pourtant mettre en tension certaines configurations narratives et spatiales. Dans un mouvement circulaire, il s'agit de poser à notre littérature et notre cinéma récents la question de la représentation des savoirs *en train de se faire*, et de se demander comment penser le décroisement des lieux au travers ce façonnement manuel. Comment les territoires pourraient « attirer » certains gestes? Inversement, comment se négocie-t-on dans la fiction face à un territoire transformé, excentré ou déplacé?

Les territoires décroisés

Dans le numéro d'automne 2014 de la revue *Spirale*, qui s'intéressait aux territoires imaginaires mis en scène par le cinéma et la littérature québécoise, les directeurs du dossier Samuel Mercier et Martine-Emmanuelle Lapointe soutenaient que si les représentations régionales sont loin d'être une nouveauté dans le paysage culturel québécois, nous serions aujourd'hui devant un renouveau du régionalisme caractérisé par des représentations rarement harmonieuses.

Loin de ranimer un patrimoine ancien ou d'emprunter leurs thèmes et leurs formes à un répertoire de récits folkloriques tombés en désuétude, les œuvres réunies — souvent malaisément — dans cette catégorie nous paraissent témoigner d'une ruralité transformée, voire entamée, par l'industrialisation. Plutôt que de faire signe vers le passé, elles s'attachent aux formes et aux représentations contemporaines du territoire et refusent le plus souvent les images d'un territoire authentique (Lapointe et Mercier 2014, p. 31).

La spécificité de la « sensibilité commune » observée chez la relève se fonde sur un *déplacement* global dans la culture populaire : une recrudescence marquée pour les lieux reculés et les territoires que l'on croyait délaissés depuis longtemps, un encensement de l'ordinaire et un retour aux sources.

Dans la présentation du numéro 295 de la revue *Liberté*, intitulé « Les régions à nos portes », son directeur Pierre Lefebvre faisait déjà remarquer que quelque chose d'inédit se dessinait présentement en littérature. Les publications successives de *Nikolski* (2005) et de *Tarmac* (2009) de Nicolas Dickner, d'*Arvida* (2012) de Samuel Archibald, de *Townships* (2009), d'*Épique* (2010) et de *Dixie* (2013) de William S. Messier ou encore d'*Atavismes* (2011) de

Raymond Bock laissent entrevoir un nouveau rapport aux territoires, entre le Bas-Saint-Laurent et les Cantons-de-l'Est, en passant par le Saguenay-Lac-Saint-Jean [3]. Pierre Lefebvre observait ainsi que, « [c]es auteurs, loin de nous assommer avec le terroir et la tradition, fouillent plutôt les entrailles de notre territoire. Ils nous révèlent du coup une présence au monde gavée de pertes et d'égarements. » (2012, p. 5) Si Lefebvre se faisait prudent et notait que cet intérêt renouvelé pour les territoires délaissés est loin d'être suffisant pour crier à la naissance d'un nouveau mouvement littéraire québécois, il convenait, selon lui, d'examiner de plus près les textes en question.

Liberté et *Spirale* ne sont pas les seules publications à s'être intéressées à l'éclosion massive des régions dans la fiction littéraire récente : depuis quelques années, le discours médiatique a consacré bon nombre d'étiquettes au mouvement, qui vont du néorégionalisme au néoterroir, en passant par la néoruralité et à « l'école de la tchén'ssâ », expression inventée par Benoît Melançon, professeur et écrivain québécois. Sur son blogue *L'oreille tendue*, celui-ci notait, sur un ton résolument humoristique et ironique :

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 (...) Il n'est pas nécessaire d'être un homme pour faire partie de l'École de la tchén'ssâ, mais plusieurs personnages que représentent ses membres sont des **hommes**, saisis dans un **décor non urbain**, souvent un **fusil** à la main. Parfois, ils se contentent d'une **canne à pêche** (Melançon 2012, s. p; c'est Melançon qui souligne en gras).

Même si l'expression semble avoir fait florès, on pourra penser que l'ironie du projet a parfois été mise de côté, un élément que Melançon a lui-même avoué ultérieurement (2014). À sa défense, on saluera l'audace de parler d'une littérature « en train de se faire », de tisser des liens entre des auteurs et de dégager certaines spécificités dans une production ultra-contemporaine. La question du territoire et de ses transformations manuelles serait donc l'un des points de mire de cette génération de créateurs.

Globalement, on pourrait aussi dire que les « nouvelles » représentations du territoire québécois mettent de l'avant ce que Francis Langevin nomme la *régionalité*, c'est-à-dire un ensemble de valeurs connotées où le sens est moins un signifié (c'est-à-dire une représentation plus explicite de la région) qu'une topique, un cadre d'interprétation implicite qui se révèle plus dans l'état ou dans le réseau de valeur que dans l'action ou la mise en scène directe (2013, §4). L'auteur explique que, « [c]ontrairement au régionalisme (littéraire ou politique, d'ailleurs), intéressé plus strictement au territoire national ou à la terre natale, la régionalité est avant tout

une oscillation assez paradoxale entre *différenciation* et *identification* » (§5). Ainsi, le fait de situer un récit en dehors des grands centres urbains opère comme vecteur central dans la fiction contemporaine québécoise et peut offrir un éclairage sur différents topoï et valeurs : le chez-soi, la filiation masculine, la paternité, les traditions orales et le rapport à la culture de masse, par exemple.

Situés loin des terrasses du Plateau Mont-Royal et de ses trentenaires désabusés, les récits néoruraux de la relève littéraire nous font découvrir la grandeur et la misère de petites villes de province. Chez Samuel Archibald, Arvida, petite ville minière vivant aux crochets d'Alcan, devient le moteur d'une mythologie familiale qui se mêle aux délires de beuveries. Chez William S. Messier, la région de Brome-Missisquoi représente une source intarissable de microrécits, d'anecdotes de « récits d'origine », une vision fantasmagorique de la frontière américaine où la laideur cohabite régulièrement avec la magie du territoire rural :

C'est une région fertile. À la sortie de Bedford, vers Saint-Armand, le rang Dutch dessine des méandres et descend au sud entre les terres agricoles. Les maisons, tantôt flambettes, tantôt rapiécées en mosaïques architecturales bon marché, selon le rendement des récoltes et l'assiduité et le cœur à l'ouvrage de leurs propriétaires, bordent la route comme une suite de kiosques de citrouilles à une expo agricole (Messier 2013b, p. 14).

Cette volonté d'habiter la région à travers la fiction, voire de se l'approprier, soulignera Messier en entrevue, peut être vue comme une « occupation » au sens militaire du terme (Desmeules 2013). C'est l'image même de l'artiste face au territoire sauvage à coloniser, un *no man's land* traversé par les autoroutes, bordé par les champs et ponctué de boisés pour aller se perdre.

Chez la relève littéraire, la dernière décennie a ainsi vu éclore de façon massive des récits de régions. En entrevue avec *Lettres québécoises* en 2011, l'écrivaine et éditrice Mélanie Vincelette disait voir dans notre littérature « un mouvement qu'elle répugne à appeler néo-terroir, mais qui trace la carte et le territoire » (Lavoie 2011, p. 57). La liste est longue pour les jeunes auteurs qui situent leurs récits hors des grands centres urbains, du Saguenay aux Cantons-de-l'Est. Ce qui semble foncièrement différent, pour cette nouvelle « vague » d'auteurs, se trouve peut-être dans le passage d'une tradition de l'intériorité à celle d'une certaine extériorité. Les récits sortent des chaumières, s'activent dans les villes et les villages jusqu'à prendre le bois. Dans *Chien de fusil*, un recueil de poèmes faisant le récit troublant d'un repli en nature de deux âmes désespérées, Alexie Morin évoque une jeunesse passée à courir les bois, à explorer les maisons abandonnées, à collectionner les cailloux : « Peut-être nos jeux d'enfants n'ont-ils jamais été autre chose que des exercices. Nous sommes grands, maintenant, et ils conservent leur

souplesse à nos corps qui sans cela ne voudraient que dormir. » (2013, p. 38). Pour Laurence Gough, c'est le bitume entre Montréal et la Gaspésie qui constitue la trame de fond d'*En région arctique et ailleurs*, où, « [k]ilomètre après kilomètre, les sapins filent de chaque côté de la route. » (2011, p. 73) Dans *La Marche en forêt*, Catherine Leroux met quant à elle en scène « l'histoire d'une femme née à même le sol, à une époque où il n'était pas de bon augure de naître hors d'un lit. [...] Une fille vêtue de haillons et de peaux pêle-mêle qui s'est nourrie de ce qu'elle tuait, dans un abri plus proche de la tanière que de la cabane » (2012, p. 13). Plus que dans tout autre récit des récentes années, ce dernier exemple montre bien comment la femme est bel et bien présente dans le territoire. Le personnage d'Alma, sorte de Calamity Jane canadienne-française, y incarne une figure pour le moins inédite qui va à contre-courant du mythe : la coureuse des bois.

On peut penser que la tendance folk et le décloisonnement des espaces sur la scène musicale sont le prolongement du même mouvement sur lequel se fonde le régionalisme en littérature et au cinéma. Bernard Adamus chante, par exemple, un territoire pris « entre ici pis chez vous » : « On part la van pis on s'sauve/On pogne la 175 Nord on vire à Jonquière à soir/Pis y'a pas vaches qui vèlent/Pis là c't'encore l'hiver » [4]. Dernièrement, les Sœurs Boulay, natives de Gaspésie, invitaient un amoureux qui serait « big sur le Plateau » à « prendre le bois » : « Y'a juste dans mon cœur un appel qui est fort/De bois de terre et d'espace pour être mieux ». Elles énumèrent un lot de connaissances techniques, dans une mélodie et des arrangements qui rappellent ceux d'une comptine : « Je sais installer des pièges, tirer du douze sans trembler. On m'a appris à viser, mais j'ai rien de dangereux. » [5]. Impossible finalement, de séparer le territoire que Stéphane Lafleur met en scène dans ses longs métrages, de son univers musical de son groupe folk Avec pas d'casque, où règnent également, dans un style très imagé, la langueur et le non-exceptionnel. L'espace décloisonné, traversé « au volant d'un camion de peur » met l'accent sur l'aspect sauvage de la nature : « Le goût de prendre, l'envie d'être volage/De se laisser faire pour une fois/Sont plus forts dans les nouveaux paysages/Qu'le risque de se beurrer les doigts » [6]. Ici encore, le territoire vierge, qui reste à coloniser, forme la matière première de la création artistique. Pris « dans la nature jusqu'au cou », on y rencontre « l'ours », on se « perd dans les fougères », en proie à un « lac de peine » (Perrault 2014). Différents aspects d'une scène musicale, folk, country ou rock ancrée dans la culture vernaculaire (et à forte influence américaine) suggèrent ainsi une fois de plus un engouement « territorial », un désir profond de sortir de Montréal et de se représenter au-delà des premiers joints de chaussée du pont Jacques-Cartier.

Débroussailler ensemble

Il y a une quinzaine d'années, dans un article publié dans *24 Images*, Marie-Claude Loiselle se questionnait déjà sur ce rapport particulier qui réunit le territoire québécois et ses fictions au cinéma. Se désolant entre autres de l'absence de scènes d'hiver dans la production cinématographique du tournant des années 2000, elle relevait alors la nécessité de se représenter, comme peuple et comme territoire, afin d'en tirer quelque chose « d'essentiel et de spécifique » :

Ce qui est en jeu dans ce rapport étroit du cinéma au territoire, c'est une manière de faire corps avec ce que l'on raconte, ce que l'on montre, qui n'est peut-être pas la seule manière, mais certainement une des plus déterminantes dans la mesure où le cinéma, dans ce qu'il offre de plus fort, est un regard porté sur le monde (2000, p. 21).

Mettre en scène de façon *identifiable* un territoire, une conscience spatiale, c'est d'abord représenter ceux qui l'habitent et « entendre en écho la manière dont les groupes affinitaires qui en partagent l'étendue voient le monde, dans la mesure où ce qui fait exister ce territoire, c'est avant tout le sens que lui donnent ceux qui le peuplent à travers une culture et une mémoire » (Loiselle 2000, 23). Si le cinéma du tournant des années 2000 présentait souvent comme toile de fond un espace urbain flottant, fragmenté ou anonyme [7], on observe au contraire un déplacement vers les zones secondaires — péri-urbaines et régionales — dans le cinéma plus récent. À la manière du paysage littéraire et musical, on remarque donc que la plus récente effervescence du cinéma d'auteur québécois a su jeter un éclairage nouveau sur des territoires trop peu colonisés par la fiction. Ces nouveaux lieux de l'imaginaire, qui représentent un des plus importants *déplacements* du mouvement, permettent d'alimenter une réflexion sur l'appartenance au monde et les multiples transformations du chez-soi.

Le territoire québécois, tel qu'il se voit représenté au cinéma, peut se comprendre comme un espace de cohérence pour la communauté. Ce territoire de la fiction peut se lire à travers, entre autres, un certain pragmatisme, un goût prononcé pour le folklore national et le recours à une langue vernaculaire. Au-delà de l'espace géographique, cet espace de cohérence permet dès lors de penser la nation par le regroupement de données culturelles et de thèmes communs. Comment *traverser, habiter, occuper, défendre, coloniser ou revendiquer* son territoire : voilà des questions qui ont hanté les traditions littéraires et cinématographiques québécoises depuis leurs débuts. La longue route cahoteuse qui mène jusqu'au Maine dans *J. A Martin photographe* (Jean Beaudin, 1977), les paysages enneigés des Chaudière-Appalaches dans *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1971) ou la forêt dense de Lanaudière dans *Le Temps d'une chasse* (Francis Makiewicz, 1972) sont autant d'exemples d'un territoire fondateur, qui s'affichera au cinéma

comme un vecteur identitaire de la communauté. Mais que se passe-t-il donc de neuf? Qu'y a-t-il de « nouveau » dans ce néoterritoir?

Pour Rafaël Ouellet, le village de Dégelis constitue le terreau fertile de ses quatre longs-métrages. C'est toutefois *Camion* (2012) qui laisse la plus grande part au territoire bordé par les forêts du Témiscouata. La région filmée par Ouellet n'est pas particulièrement bucolique : c'est un territoire dense et forestier, d'où émergent de petites maisonnettes carrées qui longent les routes secondaires. Tout comme Rafaël Ouellet, Sébastien Pilote est retourné dans sa région natale (ici, le Saguenay-Lac-Saint-Jean) pour broser le portrait d'un territoire excentré. Filmé l'hiver, son film *Le Vendeur* met en scène un climat hostile, face auquel les personnages doivent se battre continuellement. Le petit commerce de voitures usagées où travaille Marcel, personnage principal du film, est balayé par les éléments et devient rapidement le point central à partir duquel se déterminent les rapports entre hommes.

Le cas de Stéphane Lafleur est peut-être l'un des plus représentatifs de sa génération, son œuvre carburant tout entier avec les images ordinaires et de zones faibles de l'existence. Pourtant, son cinéma n'est pas apathique ou « vide », le territoire étant toujours occupé et travaillé par des hommes et des femmes. La cinématographie de Lafleur (*Continental, un film sans fusil*, 2007 ; *En terrain connu*, 2011 et *Tu dors Nicole*, 2014) est traversée par des images kitsch plaquées sur un cadre esthétisant, forçant à coups de longs plans fixes le spectateur à contempler les monuments ordinaires des zones péri-urbaines, dont la faune — parfois étrange — qui y vit. Dans *Continental*, Lafleur fait le répertoire, au début de son film, de ce qui pourrait constituer l'ordinaire : décor de plantes en plastique, café filtre, musique d'ascenseur, lit d'eau, infopub, publi-sac, etc. L'accumulation semble pensée, chez le réalisateur, dans la logique de l'anti-spectacle, au centre de laquelle tout concorde à composer un monde pauvre visuellement et à distiller une sorte d'ennui pesant. L'humour grave et âpre du réalisateur, mélange d'un premier degré déconcertant et d'un sens de l'absurde, est également représentatif de sa génération. Cet art du décalage de Lafleur provoque une perpétuelle oscillation entre le sérieux et la sincérité, la lourdeur et la légèreté, la culture vernaculaire et une culture plus raffinée. On observe chez lui un curieux phénomène qui tend à tirer une portion de l'imaginaire québécois contemporain vers des formes tantôt folkloriques, tantôt vernaculaires, tantôt populaires, comme si le savoir ordinaire recelait une sensibilité qu'il était plus que jamais nécessaire de visiter. En somme, on peut y voir un rapport particulier à l'*authenticité*.

C'est cette authenticité qui poussera le réalisateur à placer les hommes et les femmes au même niveau, et au sein de relations sincères. Toujours dans *Continental, un film sans fusil*,

c'est Lucette, la femme d'un disparu, qui vit trop longtemps dans l'attente de son retour, ou encore Chantal, réceptionniste dans un hôtel qui rêve d'une vie meilleure. Elles forment, avec les deux personnages masculins, un éventail de petites histoires et de micro-drames qui finissent par se croiser et se répondre mutuellement. Dans *En terrains connus*, Lafleur poursuit sa chronique du monde ordinaire avec le personnage de Maryse, une comptable agréée qui travaille dans une usine de boîtes de carton. Campé au beau milieu de l'hiver dans une banlieue grise et triste, le film explore avec humour le parcours de Maryse et de son frère pour retourner au chalet familial.

En bref, les relations mises en scène dans les films de Lafleur semblent toutes « affectées » par les lieux de la fiction, c'est-à-dire que la morosité du territoire en vient à contaminer les hommes qui l'habitent. Ceux-ci sont le reflet d'un profond isolement qui rend souvent les dialogues difficiles. Cette solitude, centrale à bien des égards dans le jeune cinéma québécois, pose les rapports humains dans une constante frustration. Lafleur met en scène des personnages qui ne se comprennent pas, qui semblent tous être sur les antidépresseurs, un peu en dehors d'eux-mêmes. L'inquiétante étrangeté repose ainsi au centre des actions quotidiennes et des rapports vaseux entre humains.

On pourra ainsi affirmer que les territoires mis en scène dans ce qu'on trouvera commode de nommer les nouvelles « fictions du néo-terroir » ne sont certainement pas des objets stériles, du point de vue de la création. Ce sont des régions fertiles en gestes et en pratiques, où l'on vend des voitures, on couche à l'hôtel, on travaille à l'usine, on se promène en voiture, on erre dans les champs. Hommes et femmes y vivent pourtant un quotidien souvent sans envergure. De Rouyn-Noranda à Dégelis en passant par Saint-Hyacinthe, le territoire imaginé est d'abord celui de la vie ordinaire, authentique. On y présente en règle générale un rapport « réaliste » au territoire, en ceci qu'il ne met pas en scène une vision mythique, traditionaliste ou métaphorique des lieux. Comme le soulignent Samuel Mercier et Martine-Emmanuelle Lapointe,

[...] 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 (2014, p. 32).

Si le territoire imaginaire dépasse le territoire national (et, par le fait même, le débat nationaliste), il semble que la production de la jeune génération puisse être pensée par l'entremise d'une certaine territorialité, d'une régionalité ou encore d'une communauté donnée.

« Un plan pour réparer le monde »

Comment, dans la fiction, gestes et territoires peuvent-ils être liés? Bien qu'elles opèrent avec différents matériaux, on pourra penser que les œuvres de la relève présentées jusqu'ici partagent néanmoins un goût pour l'authenticité, un retour radical à une sincérité désarmante, au rythme lent. Écrire avant tout sur ce que l'on connaît, mettre en scène le « tout premier monde », le quotidien ordinaire et sans surprise. Dans cet esprit, le geste « utilitaire », la maîtrise de la technique et d'un certain savoir-faire acquièrent une nouvelle valeur.

Il faut noter que le geste technique dans la fiction contemporaine est souvent lié à la survie, comme chez Alexie Morin, qui dresse, dans *Chien de fusil*, la liste du matériel nécessaire au séjour en forêt :

Nous remplissons un sac avec des vêtements chauds, du fil à pêche, des hameçons et des cuillères, et nos couteaux de chasse, nous attachons des couvertures à nos sacs à dos, nous avons des réserves d'allumettes trempées dans la cire et, par temps mouillé, nous emmenons aussi des journaux, même si ça prend trop de place, nous mangerons des fruits, des céréales, des biscuits et des sandwichs Paris Pâté, moutarde, fromage, de quoi survivre trois ou quatre jours en buvant l'eau que nous trouverons (2013, p. 27).

Le recueil de poésie de Morin prend la forme d'un carnet où sera retranscrit un savoir-faire millénaire. En maîtrisant ces techniques, les deux protagonistes peuvent espérer échapper au monde hostile qui les entoure, disparaître sans laisser de trace dans le chalet-bunker. Les deux personnages espèrent fuir vers le terrier, lieu ultime du refuge, afin d'y prendre la position fœtale : « Chaque battement de mon cœur fait vibrer les feuilles, et moi je suis immobile, j'ai envie de vivre mais je ne sais plus me lever, inspirer fort et avoir faim. Inspirer fort et avoir faim. Avoir. Faim. » (p. 58).

Dans *Atavismes* (2011), Raymond Bock partage ce goût pour le geste technique et la maîtrise du savoir-faire. Ici, encore, pas de mise en scène de destin individualiste sur fond de Plateau Mont-Royal. L'auteur ouvre d'ailleurs sa nouvelle « Dauphin » en se moquant gentiment d'un « roman récent mais à la mode de ce qui se faisait il y a dix ans. C'est l'histoire d'un plus si jeune Montréalais, en pleine rupture, un bon jack, il fait la tournée des bars du centre-ville, et même de la périphérie, car les belles filles essaient elles aussi. » (p. 39). Le narrateur choisit plutôt de foncer vers l'Ouest, de plonger dans les « pays arbitraires » (p. 41), les villes de province où l'on ne peut que s'échouer et attendre. Le territoire, grandiose, enveloppant, sombre et inquiétant, forme un personnage à lui seul :

Après trois cents kilomètres de route, je rêvais de voir apparaître dans la canicule la ligne sombre

d'une forêt et le sommet râpé d'une petite montagne, de la plus minuscule Montérégienne ou d'un restant d'Appalaches, entouré de vallées, de coteaux, et surtout d'arbres, partout (p. 42).

Le geste, chez Raymond Bock, est associé au labeur, à l'*ouvrage* abattu « par seul plaisir de faire enfin quelque chose de [s]on corps, [...] de donner raison à toute cette sueur. » (p. 50). Il faut occuper le territoire dense et hostile, le mettre à notre main : ériger un campement, nettoyer la maison, fendre le bois.

Le film *En terrains connus* de Stéphane Lafleur, quant à lui, met en scène Benoit, un trentenaire qui mène une vie d'adolescent attardé dans le sous-sol de la maison familiale. Incapable de sortir de son marasme, il est aliéné par la banlieue qui l'entoure et entreprend avec sa sœur Maryse un voyage jusqu'au chalet de leur enfance. Ici, chaque effort de Benoit pour maîtriser le geste technique (démarrer une motoneige, chasser une perdrix, allumer le système de chauffage du chalet, jouer une chanson à la guitare, etc.) se solde par un échec cuisant. Si le jeune homme semble échouer lamentablement tout ce qu'il entreprend, ce rapport au « savoir-faire » traditionnellement masculin est assez symbolique. L'Homme n'est pas plus grand que son destin : ce sont, au contraire, des gestes concrets qui le définissent. Finalement, le jeune homme et sa sœur vont maîtriser le territoire hostile qui les entoure et, à travers les discussions et la recherche d'artefacts dans le chalet, faire un voyage dans le temps qui va les rapprocher considérablement.

Le film *Camion* de Rafaël Ouellet poursuit cette réflexion sur le geste et le savoir-faire, cette fois sous la lentille de la masculinité, en explorant ainsi les relations filiales d'un camionneur avec ses deux fils. L'expédition de chasse organisée par Germain avec Samuel et Alain fera office de rite de passage tardif. Par sa fonction rituelle forte, la chasse permet ainsi une transmission de savoirs anciens et de récits d'origine. Dans le film de Ouellet, une série de lieux communs hautement connotés viennent « sceller » le rituel : vêtements traditionnels de chasse, port d'armes, alcool, confessions à voix basse, etc. Toutefois, c'est surtout le drame que vont vivre les trois hommes à la fin de leur périple qui va permettre à l'expédition de chasse d'acquérir une fonction initiatique. Quand Germain atteint finalement un jeune *buck*, au bout de plusieurs heures dans la forêt, les trois hommes vivent un court moment d'euphorie qui sera rapidement terni par une altercation avec un autre chasseur qui revendique l'animal. La tension monte encore d'un cran alors que le braconnier pointe une arme contre Germain et ses fils, qui devront alors se défendre. L'image qui clôt cette séquence, celle d'un *buck* accroché au toit de la camionnette et qui traverse lentement le village de Dégelis, laisse entrevoir que le rituel initiatique de la chasse a bien eu lieu, laissant par le fait même une empreinte permanente chez

les trois hommes.

Il y a donc tout un rapport à la technique, au geste primaire et au savoir-faire dans le mouvement du néo-terroir qui méritera d'être approfondi. Ultimement, l'objet premier de ces « nouvelles » fictions est peut-être moins le territoire, que les gens qui habitent dessus et qui le travaillent. À la manière de Samuel Archibald qui considère l'écriture comme un travail manuel (une pensée qui lui permet de travailler le texte comme on travaille le bois), la région « fertile » est avant tout la « terre meuble » où s'éveillent les personnages de la fiction :

Je ne sais pas trop ce que je sème et j'ignore complètement ce que j'en récolterai. Mais je coupe, je varlope, j'emboufte, je raboute, je mets des shims, je pry, je cloue, je gosse, je gosse encore pis je lâche juste quand je suis sûr que ça va tenir debout tout seul. Après ça, tu peux bien parler de ce que tu veux, mais ça reste une bonne façon de travailler (2012, p. 26).

Les personnages mis en scène par les auteurs du néo-terroir sont souvent des ouvriers, des équarrisseurs, des *jobbeurs*, ou de simples gens ordinaires errant sur un « territoire hostile » (une hostilité à saisir dans son esthétique, au sens peu invitant du terme). Le désir d'authenticité mis de l'avant par la relève passe principalement par l'investissement de la langue orale et la mise en scène d'une culture vernaculaire. Dans cette optique, leur travail s'inscrit dans un rapport étroit à cette *mémoire vraie* ou *traditionnelle* « [...] réfugiée, comme l'écrira Pierre Nora, dans le geste et l'habitude, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps, les mémoires d'imprégnation et les savoirs réflexes [...] » (1984, p. XXV).

Construire un camp, préparer un *moonshine*, tirer de la carabine, conduire un *pick-up*, faire un nœud et — pourquoi pas — frapper un *fly*, passer au deuxième but, se faire *striker out* : la retranscription d'un jargon technique et la mise en scène de gestes permettent de se réconcilier avec sa petite histoire, de faire évoluer les formes et de procéder à une certaine forme de rupture avec les grands récits. En ce sens, les multiples allusions au territoire brut et à la ruralité *trash* sont autant de manières de réconcilier l'intellectuel à la terre sous ses pieds.

J'ai travaillé dans une shop de mes quinze ans à mes dix-neuf ans [...] J'ai acquis là-bas une certitude en germe, qui est moins une posture politique à part entière que ma morale d'écrivain et d'enseignant : je n'ai pas le droit de demander aux gens de s'intéresser à ce que j'écris ou d'écouter ce que j'ai à leur dire si je ne les écoute pas moi-même et je ne m'intéresse pas du tout à la fabrication du nœud Rapala, au bon assemblage du tré-carré ou aux sensibilités particulières des différentiels. Essayer de parler sérieusement des gens qui habitent les petites villes, les campagnes et les forêts du Québec, essayer de trouver sans embellir ni mentir une façon de parler d'eux qu'ils

aient envie d'entendre [...] (Archibald 2012, p. 25).

Ce paradoxe décrit par Archibald — de jeunes intellectuels qui font du territoire brut le matériau de base de leur fiction — constitue peut-être le pan le plus riche de cette nouvelle vague d'auteurs et de réalisateurs. Il semble découler d'une posture d'écoute plutôt que d'imitation ou d'appropriation.

Qu'on parle de renouveau du cinéma d'auteur, de cinéma de la lenteur ou de néoterrorisme en littérature, il est frappant de constater cet intérêt, en fiction, pour le banal et les trivialités de l'existence. Le geste technique semble constituer un des nœuds essentiels de cette réflexion, en mettant en tension le matériel brut, ordinaire et la mise en récit (qui vient « animer » un territoire endotique). Plus largement, on pourra affirmer que les fictions récentes, tant littéraires, musicales ou filmiques, *prennent en charge* le territoire. Des artistes vont animer ces espaces excentrés, cette urbanité secondaire (avec ses usines, ses chalets, ses motels, etc.) en investissant la culture vernaculaire. Le familier, fermé sur lui-même, est ainsi remis à jour, exposé à tous dans ses habits les plus ordinaires.

Vivre ensemble, vivre ici

Pierre Nepveu, dans son essai *Intérieurs du Nouveau Monde*, soulignait que dans l'histoire littéraire, les petites villes d'Amérique représentaient généralement des « [...] lieux amochés, assez informes et le plus souvent mal aimés, en même temps que des objets littéraires hautement improbables. » (1998, p. 266) Ce que Nepveu nomme le « complexe de Kalamazoo », en référence à une petite ville du Michigan construite en vitesse pendant la révolution industrielle, se traduit par la représentation d'espaces minoritaires, difficiles à aimer. Le « nulle part anonyme dont personne ne veut » est alors décrit par l'auteur comme « une petite ville devenue le fantôme ou le pâle souvenir d'une ville du Far-West, dans laquelle plus grand-chose n'arrive sinon des faits divers. » (p. 273) Quinze ans plus tard, il semble que les jeunes créateurs aient néanmoins trouvé dans les petites villes régionales un matériau riche en imaginaire, où le caractère informe et sans beauté du territoire, ainsi que la richesse du fait divers, peuvent devenir les motifs principaux de la narration. De ces lieux traditionnellement mal-aimés surgit un nouveau répertoire de gestes et de pratiques.

On pourrait prétendre que le « vivre ensemble » du Québécois des dix dernières années semble avant tout marqué par un « vivre ici ». Ce retour au pays natal, après les épopées « montréalocentriques » des années 90 et 2000, passe par une exposition banale des territoires et des hommes qui les habitent. « Il faut retourner dans le bois, réinvestir les friches régionales. La Tchénessâ, par sa dénomination ironique, montre un peu ça : l'absence de dessein qui guide

cette attitude littéraire, simplement cette envie d'aller ailleurs, de sortir, de s'ébrouer des ornières sans aller jusqu'à se faire adouber par Victor-Lévy Beaulieu. » Cette citation de David Bélanger, dans un texte intitulé « À quoi leur sert la Tchénessâ ? » (2013), résume parfaitement le rapport aux territoires et aux gestes d'une génération qui ne fera probablement pas « école » ni mouvement, mais qui, sous le couvert du néorégionalisme, du néoterroir, de la néoruralité ou de la ruralité « *trash* », participent à la création de ce que le sociologue Robin Gwyndaf a nommé le *folklore in action* (1984), c'est-à-dire une « tradition en train de se faire ». Avec eux s'agite ainsi un désir de réinvestir la culture populaire, de reconnaître les plantes par leurs noms et de faire rayonner la splendeur de la région, sans la soutane régionaliste.

NOTES

[1] Voir entre autre le collectif *Good Eye. Treize textes qui parlent de balle*, en ligne : poemesale.com/2012/08/30/table-des-matieres-good-eye/ (2012).

[2] Parmi les exemples récents, notons les dossiers « Territoires imaginaires » de *Spirale* (automne 2014) et « Les régions à nos portes » de *Liberté* (printemps 2012).

[3] À cette liste préliminaire, on pourrait ajouter les noms de Roxane Bouchard, Olga Duhamel-Noyer, Daniel Grenier, Laurence Ouellet Tremblay, Sylvain Hotte, Catherine Leroux, Geneviève Pettersen, Sébastien Chabot, Alexie Morin et Laurence Gough, qui ont aussi été remarqués pour leur mise en scène des territoires excentrés.

[4] Bernard Adamus [2012] « Entre ici pis chez vous », *No 2*, Grosse boîte, Montréal, [4 min. 36 sec.].

[5] Les Sœurs Boulay. [2013] « T'es pas game », *Le Poids des confettis*, Grosse boîte, Montréal [2 min. 57 sec.].

[6] Avec Pas d'Casque [2013] « Les nouveaux paysages », *Domage que tu sois pris*, Grosse boîte, Montréal [4 min. 47 sec.].

[7] On pensera par exemple à *Eldorado* (Charles Binamé, 1995), *Souvenirs intimes* (Jean Beaudin, 1999), *La beauté de Pandore* (Charles Binamé, 1999) et *2 Secondes* (Manon Briand, 2003), *Un crabe dans la tête* (André Turpin, 2001), *Un 32 août sur terre* (Denis Villeneuve 1998), *Maëlstrom* (Denis Villeneuve, 2000) et *La turbulence des fluides* (Manon Briand, 2002).

BIBLIOGRAPHIE

ARCHIBALD, Samuel, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 295 : « Les régions à nos portes », avril 2012, p. 16-26.

BÉLANGER, David, En ligne. « À quoi leur sert la Tchén'ssâ ? », *Ils sont partout*, en ligne : <https://ilssontpartout.wordpress.com/2013/09/25/a-quoi-leur-sert-la-tchenssa/>, 2013 (page consultée le 1^{er} octobre 2015).

BROUILLETTE, Richard, « Notes sur la nouvelle vague à l'âme québécoise », *24 Images*, n^o 158, 2012, p. 17-18.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1980).

DEQUEN, Bruno, « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma du Québec*, en ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-12-printemps-ete-2011-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan-et-thomas-carrier-lafleur/table-ronde-sur-le-renouveau-du-cinema-quebecois-avec-martin-bilodeau-philippe-gajan-marcel-jean-germain-lacasse-sylvain-lavallee-marie-claude-loiselle-et-jean-pierre-sirois-trahan-organisee-par-bruno-dequen/, 2011 (page consultée le 15 août 2013), p. 1-37.

DESMEULES, Christian, « William S. Messier, maître brasseur », *Le Devoir*, cahier Livre, en ligne : www.ledevoir.com/culture/livres/386734/william-s-messier-maitre-brasseur, 7 septembre 2013 (page consultée le 1^{er} octobre 2015).

DUMONT, Fernand, *Le Lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 (1968).

GWYNDAF, Robin, « Memorates, chronicates and Anecdotes in Action : Some Remarks Toward a Definition of the Personal Narrative in Context », *Papers of the 8th Congress for the International Society for Folk Narrative Research*, eds Reimund Kvideland and Torunn Selberg, Bergen, International Society for Folk Narrative Research, 1984, p. 217-224.

LANGEVIN, Francis, En ligne. « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », dans *temps zéro*, n^o 6. En ligne : tempszero.contemporain.info/document936, 2013, (page consultée le 31 juillet 2013).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Samuel MERCIER, *Spirale*, n^o 250 (« Territoires imaginaires »), automne 2014, p. 31-32.

LEFEBVRE, Pierre, « Présentation », *Liberté*, vol. 53, n^o 295 (« Les régions à nos portes »), avril 2012, p. 5.

LOISELLE, Marie-Claude, « Cinéma québécois, bilan 2009 : Que disent les images? », *24 images*, n^o 146, 2009, p. 10-16.

LOISELLE, Marie-Claude, « Lieux communs », *24 images*, n° 103-104, 2000, p. 21-23.

MESSIER, William S., « Le champ littéraire : réflexions sur la littérarité potentielle d'une ligue de balle-molle », *Zinc*, n° 31, 2013, p. 6-12.

MELANÇON, Benoît, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille tendue*, 19 mai. En ligne : oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/, 2012 (page consultée le 19 août 2013).

MELANÇON, Benoît, « J'ai créé un monstre », *Spirale*, n° 250 (« Territoires imaginaires »), automne 2014, p. 33-34.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux, dans *Les lieux de mémoire, tome I : La République*, Paris, Gallimard, 1984.

PERRAULT, Jérémie, « La fin du sentier », *Spirale*, n° 250 (« Territoires imaginaires »), automne 2014, p. 41-42.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Du renouveau en terrains connus », *Nouvelles Vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma du Québec*. En ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-12-printemps-ete-2011-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan-et-thomas-carrier-lafleur/introduction/du-renouveau-en-terrains-connus-par-jean-pierre-sirois-trahan/, 2011 (page consultée le 15 août 2013), p. 1-9.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Anne-Marie Auger rédige actuellement une thèse de doctorat en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Son projet de recherche, primé par le CRSH, étudie le concept de l'inventaire en photographie et au cinéma et tente de faire émerger le potentiel esthétique d'un corpus documentaire. Elle s'intéresse aussi aux dynamiques unissant les objets perdus, trouvés, et oubliés. Elle a publié dans différents ouvrages collectifs et revues spécialisées en art et en cinéma, dont *24 Images* et *Liberté*. Elle enseigne également à titre de chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et à l'Institut de Recherches et d'Études Féministes de l'UQAM.