

Perspectives écopoétiques dans le récit québécois contemporain

by
Julien Defraeye

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
in
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2019
© Julien Defraeye 2019

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis,
including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Examining Committee Membership

The following served on the Examining Committee for this thesis. The decision of the Examining Committee is by majority vote.

External Examiner	Dr. Sylvie Bérard Associate Professor
Supervisor	Dr. Élise Lepage Associate Professor
Internal Member	Dr. Nicolas Gauthier Associate Professor
Internal Member	Dr. Anne Marie Miraglia Professor
Internal-external Member	Dr. Alice Kuzniar Professor

Résumé

La présente étude a pour objectif de mettre en évidence les multiples perspectives que la littérature contemporaine québécoise offre sur la nature et les problématiques environnementales. Si le Québec fait figure de proue de la recherche scientifique en écologie, notamment à travers les travaux de Pierre Dansereau dès les années 1930, force est de constater que les discours dominants sur l'avenir incertain de notre environnement n'arrivent plus à interpeller, au Québec comme ailleurs. Plusieurs vecteurs alternatifs semblent pourtant prendre le relai, notamment certaines œuvres littéraires québécoises qui prennent en charge ce discours par le biais de l'imaginaire et confèrent un souffle nouveau à cette inquiétude à la fois personnelle et universelle. Basée sur les théories émergentes en écopoétique, cette thèse analyse les mécanismes de mise en récit de la nature et des problématiques environnementales qui semblent poindre dans un faisceau d'œuvres littéraires québécoises contemporaines.

Le corpus à l'étude est composé de sept textes d'auteurs établis dans le paysage littéraire québécois : *Champagne* (2008) de Monique Proulx, *Espèces en voie de disparition* (2007) et *Sept lacs plus au nord* (1993) de Robert Lalonde, *Il pleuvait des oiseaux* (2011) de Jocelyne Saucier, *La héronnière* (2003) de Lise Tremblay, *Le Joueur de flûte* (2001) et *Sauvages* (2006) de Louis Hamelin. Cette étude propose dans un premier temps de revenir sur l'historique littéraire en abordant les courants romantique et transcendentaliste, puis de renforcer l'assise théorique écopoétique, afin d'en dégager des spécificités applicables à un corpus littéraire québécois contemporain. L'analyse adopte ensuite plusieurs approches indépendantes, analysant successivement le rapport de la nature et des problématiques environnementales à la perception, à la représentation, au régionalisme, et à l'imaginaire de la fin du monde. Cette étude novatrice met en évidence la contribution essentielle de la littérature québécoise quant à notre compréhension des enjeux liés à la nature et aux problématiques environnementales.

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Dr. Élise Lepage, pour ses précieux conseils qui m'ont guidé tout au long de la réalisation de ce projet ; pour avoir su me redonner confiance quand j'avais des doutes ; pour m'avoir fait douter quand j'avais trop confiance. Élise, merci. Ma reconnaissance va également aux membres du comité : Dr. Nicolas Gauthier, pour sa rigueur, mais également ses mots de soutien en tout temps ; Dr. Anne Marie Miraglia, pour ses observations pertinentes dans la phase de conception de ce projet et sa relecture attentive ; Dr. Sylvie Bérard, pour avoir évalué avec bienveillance ce projet novateur ; Dr. Alice Kuzniar, pour avoir accepté de lire une thèse en études françaises.

Mes remerciements les plus sincères vont également au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo, qui m'a accueilli les bras ouverts il y a maintenant plus de huit ans. Je me dois ici de remercier le professeur émérite François Paré, qui a été mon premier point de contact à l'époque, et sans qui rien n'aurait été possible. Je remercie également l'ensemble du corps professoral de cultiver un environnement si positif et propice au développement à la fois intellectuel et personnel : (*par ordre alphabétique*) Loula Abd-Elrazak, Tara Collington, Catherine Dubeau, Valérie Dusillant-Fernandes, Nicolas Gauthier, Nicolas Hebbinckuys, Svetlana Kaminskaïa, Mikalai Kliashchuk, Élise Lepage, Christine McWebb, Anne Marie Miraglia, Nicole Nolette, Rocky Penate, Guy Poirier, Cynthia Tremblay, Kanstantin Tsedryk. Beaucoup d'entre vous sont maintenant bien plus que de simples professeur.e.s à mes yeux, mais des ami.e.s de longue date. Merci également au dévouement du personnel administratif, sans qui la vie au département serait bien moins agréable.

Je n'oublie pas mes camarades qui m'ont soutenu pendant cette aventure : Rosanne Abdulla, Eric d'Avernas, Sushma Dusowoth, Daniel Matsinhe, Nathan Pirie, Vivek Ramakrishnan. Merci à vous tous.

Mes derniers remerciements, les plus importants, vont à mes ami.e.s et ma famille, pour leur soutien indéfectible dans cette entreprise insensée qu'est l'écriture d'une thèse de doctorat. Mes pensées les plus chères vont à mes amis Ralph et Stéphane, qui sont loin de mes yeux mais toujours proches de mon cœur ; à mon frère Laurent, qui est mon exemple, à mes parents Jean et Chantal, qui m'ont toujours poussé à faire ce que j'aimais ; à Elsa, parce qu'elle fait de moi un homme meilleur.

À mémé Thé et pépé Citron, mes grands-parents;

À Laurent, mon frère.

Table des matières

Résumé	vii
Remerciements	ix
Introduction « De la nature à l’environnement »	1
De la naissance du naturalisme à l’écologie.....	2
L’évolution théorique du concept d’ <i>écologie</i>	4
Le Québec, précurseur des recherches en écologie ?	6
Premières incursions dans la littérature québécoise	9
Présentation du corpus littéraire	13
Extrême-contemporain québécois et environnement	13
Résumés succincts des œuvres à l’étude	14
Quelques problématiques évacuées.....	16
Enjeux éco-poétiques en littérature québécoise contemporaine.....	19
Problématique et objectifs	19
État des lieux de la recherche	22
Parcours de lecture	23
Chapitre I « Historique littéraire et méthodologie ».....	27
1.1. Du romantisme à la littérature du terroir	28
1.1.1. Le romantisme, un nouveau regard sur la nature	28
1.1.2. Le transcendantalisme, un romantisme tardif et américain.....	32
1.1.3. Le <i>nature writing</i> , une littérature de la nature.....	34
1.1.4. L’émergence d’une littérature soucieuse de la nature au Québec	36
1.2. Terminologie(s) et outils critiques.....	44
1.2.1. Une première critique théorique de la Terre : géopoétique et géocritique.....	44
1.2.2. Vers une théorie littéraire des représentations des problématiques environnementales.....	46
1.2.3. Une poétique de la nature : de l’ <i>écocritique</i> à l’ <i>écopoétique</i>	54
Chapitre II « Nature et perception ».....	61
2.1. Comment (re-)définir le concept de <i>nature</i> ?	63
2.1.1. Étymologie(s) et définition(s)	63
2.1.2. La nature comme processus	64
2.1.3. Une lecture codifiée de la nature	66

2.1.4.	Une nature sous tension(s)	67
2.1.5.	Déconstruire la nature	70
2.2.	Percevoir la nature	72
2.2.1.	Le travail médiateur du texte.....	72
2.2.2.	Quel rôle pour la littérature environnementale ?.....	73
2.2.3.	La métaphore de la nature et le schéma actanciel	74
2.3.	Quelle place pour l'empirisme et les sciences ?	78
2.3.1.	De l'empirisme à la <i>mathesis universalis</i>	78
2.3.2.	Discours médical et diagnostic.....	81
2.4.	Domination et destruction	84
2.4.1.	Construire visuellement le paysage.....	85
2.4.2.	Des simulacres de nature : le jardin et le parc naturel.....	87
2.4.3.	Nature bienfaisante, nature hostile	90
Chapitre III « Nature et représentation ».....		101
3.1.	Les stéréotypes récurrents de la littérature environnementale.....	103
3.1.1.	L'activisme environnemental, une cause terroriste ?	103
3.1.2.	Le penchant illusoire de la cause environnementale	106
3.1.3.	L'environnementalisme, héritier de la contre-culture ?	108
3.1.4.	Le genre de la nouvelle environnementale et ses protagonistes.....	111
3.2.	La place de l'écriture dans la littérature environnementale.....	114
3.2.1.	L'écrivain.e, figure incontournable du texte environnemental	115
3.2.2.	Dans l'intertexte environnemental	119
3.2.3.	Une écriture nécessaire face à la crise environnementale	122
3.3.	Autres vecteurs de représentation de la nature	125
3.3.1.	La peinture et le processus de double <i>artialisation</i>	125
3.3.2.	La photographie, autre art du visible.....	132
Chapitre IV « Nature et régionalité »		137
4.1.	Entre métropole et nature sauvage	139
4.1.1.	Polarité et persistance du terroir canadien-français.....	139
4.1.2.	Des métropoles québécoises menaçantes	141
4.1.3.	La région, espace médiateur ?	145
4.2.	Nouvelles pratiques de l'espace	149
4.2.1.	Porosité des frontières entre métropole et région.....	150
4.2.2.	Un nouveau regard sur les marges québécoises	151

4.2.3.	Éparpillements et autonomie des lieux médiateurs	158
4.2.4.	Le personnage-passerelle de la littérature environnementale.....	160
4.2.5.	Vers une possible déterritorialisation de la région ?	162
4.3.	Modalités du déplacement, entre métropole et région.....	164
4.3.1.	Fuite ou simple déplacement ?	164
4.3.2.	Vivre ensemble et <i>faire-société</i>	167
4.3.3.	Espace naturel et quête(s) identitaire(s)	170
Chapitre V	« Nature et fin du monde ».....	175
5.1.	De l'idylle et de l'éden	177
5.1.1.	L'idylle de la littérature québécoise	177
5.1.2.	Des protagonistes entre contemplation et désœuvrement	179
5.1.3.	Sur la sexualité	182
5.1.4.	Sur l'imaginaire biblique.....	188
5.1.5.	Sur le modèle du cycle environnemental	191
5.2.	Mettre en récit la menace d'une apocalypse environnementale	196
5.2.1.	L'apocalypse environnementale, imaginaire sacré ou profane ?	197
5.2.2.	Traduire l'urgence de la crise environnementale	201
5.2.3.	Corporéité et finitude	205
5.2.4.	Animalité et zoomorphisme	208
5.2.5.	L'apocalypse environnementale, une révélation ?	211
Conclusion	« Pour une lecture écopoétique de la littérature québécoise contemporaine »	219
Bibliographie		2311

Liste des tableaux

Tableau 1 « Le schéma actanciel appliqué au corpus à l'étude » (p. 77)

Tableau 2 « Métropole(s) de référence et lieu(x) médiateur(s) » (p. 147)

Tableau 3 « Les personnages-passerelles de la littérature environnementale québécoise » (p. 162)

Liste des illustrations

Figure 1 « Catasetum Maculatum (1825) (p. 3)

Figure 2 « Tineida (1904) » (p. 4)

Figure 3 « La boule de flèches de Pierre Dansereau (1987) » (p. 6)

Figure 4 « Le gâteau de l'environnement (1957) » (p. 8)

Figure 5 « Flora petrinsularis (1782) » (p.31)

Figure 6 « Les actants du récit chez Greimas » (p. 76)

Figure 7 « Ice House (1923), Lawren Harris » (p. 130)

Introduction

De la nature à l'environnement

Dans le discours sociopolitique global, la nature et sa préservation occupent une place grandissante depuis le milieu du XX^e siècle environ, notamment à cause de l'accélération des innovations techniques et technologiques et du règne de la société de consommation. Ce phénomène se manifeste tant par l'organisation de grands forums politiques très médiatisés – tels que l'accord international sur le protocole de Kyoto en 1997, déclarant l'état d'urgence environnementale à un niveau planétaire – que lors de réponses à des catastrophes affectant l'environnement et les conditions de vie dans une région. À travers une volonté commune de réduire les gaz à effet de serre responsables du réchauffement climatique, 84 états signataires s'engageaient alors pour un avenir *durable*, mot d'ordre qui s'impose depuis. Mais bien avant leur appropriation par le domaine politique et ses excès discursifs, les questions autour de la vaste notion d'environnement trouvent leurs racines dans divers champs de savoir : biologie, physique, sociologie, anthropologie, pour n'en citer que quelques-uns. Encore faut-il définir ces problématiques, qui ont historiquement désigné des réalités parfois divergentes, bien avant que le terme *écologie* et sa conception contemporaine ne fassent leur apparition : la nature est ainsi entrée dans le domaine des sciences avec l'essor du naturalisme scientifique au début du XIX^e siècle, discipline dynamisée par la découverte de nouvelles espèces animales et végétales dans le Nouveau Monde.

De la naissance du naturalisme à l'écologie

En Occident, le passé colonisateur du vieux continent témoigne indéniablement d'une certaine volonté d'expansion – territoriale, mais aussi bien culturelle – des puissances européennes majeures à l'aube du XVI^e siècle. L'exploration de terres nouvellement cartographiées et colonisées, que ce soit en Amérique, en Afrique, en Asie ou dans des régions insulaires ouvre la voie à une époque de découvertes scientifiques d'une diversité sans précédent. Même des pays ne s'étant pas lancés dans la conquête coloniale participent de ce mouvement de connaissance. Si l'Allemagne – à l'époque Royaume de Prusse puis Saint-Empire romain

germanique – n’adopte pas la visée expansionniste de ses confrères européens, elle est cependant le théâtre d’un élargissement des savoirs à travers de nombreuses explorations au courant du XIX^e siècle : Alexander von Humboldt (1769-1859), le premier¹, embarque de La Corogne, en Espagne, en 1799, explore pendant cinq années les possessions espagnoles en Amérique centrale et reproduit les espèces naturelles, devenant ainsi un des précurseurs du naturalisme. L’ouvrage *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1820), rapport de ses voyages, contient de nombreuses planches concernant la botanique :



Figure 1 : *Catasetum Maculatum* (1825)

À travers la même visée naturaliste, Charles Darwin (1809-1882) participe à l’expédition du Beagle de 1831 à 1836, qui réalise un tour du monde par l’Amérique du Sud avant de s’arrêter en terres australiennes et en Afrique du Sud. C’est lors de ce voyage qu’il amorce la réflexion sur la théorie évolutionniste qui mène à l’écriture de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859), qui complète les travaux de Jean-Baptiste de Lamarck (1774-1829) en philosophie zoologique². À la même époque, l’Abbé Léon Abel Provancher (1820-1859) entame un catalogage des espèces botaniques dans la province du Québec et publie ses recherches dans un *Traité élémentaire de botanique* (1858), premier ouvrage de son genre au

¹ Notons également l’*Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* de Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), dont les premiers volumes, illustrant tout le savoir dans le domaine des sciences naturelles, sont publiés à partir de 1749, même si ses travaux sont fondés sur le bestiaire européen.

² Consulter Jean-Baptiste de Lamarck. *Philosophie zoologique*. Paris : Dentu, 1809.

Québec. Ses travaux seront suivis par ceux du Père Louis-Marie Lalonde (1896-1978), auteur de *Flore – Manuel de la province de Québec* (1931), puis par ceux du Frère Marie-Victorin (1885-1944), auteur de la célèbre *Flore laurentienne* (1935)³. Dans un souci parallèle de témoigner de la distribution des espèces, Ernst Haeckel (1834-1919), en 1866, théorise ce qu’il nomme *écologie* – *Ökologie* en allemand, sa langue maternelle – comme un champ de savoir dérivé des théories de Darwin⁴. Docteur en médecine et passionné de sciences naturelles, Haeckel participe à plusieurs expéditions en Europe, dans l’actuel Moyen-Orient et en Afrique du Nord afin d’étudier et de répertorier la diversité biologique, dont témoignent les nombreuses planches de son ouvrage *Kunstformen der Natur* (1904)⁵ :

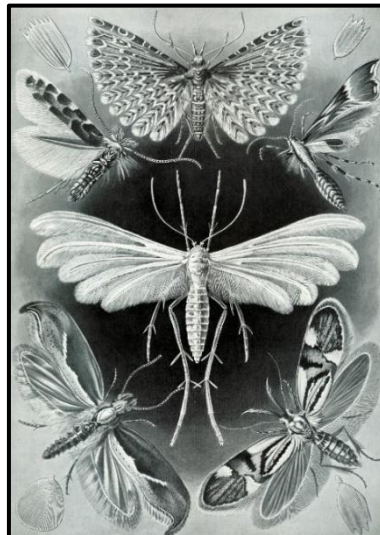


Figure 2 : *Tineida* (1904)

L'évolution théorique du concept d'*écologie*

Si l'on remonte à la première occurrence du terme dans *Generelle Morphologie der Organismen* (1866), l'*écologie* désigne la science des relations des organismes avec le monde environnant, c'est-à-dire, au sens large, la science des conditions d'existence. Haeckel la définit

³ Le Frère Marie-Victorin est également un des fondateurs de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS), maintenant nommée Association francophone pour le savoir, qui témoigne de cet effort général pour le développement des sciences.

⁴ « This Darwinian insight led Haeckel to postulate two subdisciplines of evolutionary science, which have perdured and now flourish: ecology [...] and biogeography [...]. » (Richards 144)

⁵ Intégralement disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055842.r=kunstformen%20der%20natur>.

ainsi en opposition à la *biogéographie*, qui se focalise sur la cartographie de la distribution des espèces. En 1935, les recherches subsumées de l'écologue britannique Arthur George Tansley aboutissent à l'élaboration de la notion d'*écosystème*, qui englobe l'ensemble des organismes d'un territoire donné ainsi que leurs indissociables interactions avec leur milieu :

Il me semble que le concept fondamental soit le *système* (au sens physique) dans son entièreté, incluant non seulement l'organisme, mais aussi l'intégralité des facteurs physiques qui forment ce que nous nommons l'environnement du biome – soit les facteurs environnementaux, au sens le plus large. Bien que les organismes retiennent notre intérêt premier, nous pensons fondamentalement que nous ne pouvons les séparer de leur environnement spécifique, avec lequel ils forment un système physique [...] Nous les nommons *écosystèmes*. Ils existent sous toutes formes et tailles.⁶

L'*écologie* devient alors la science des *écosystèmes*, et accède à sa conception contemporaine, qui intègre l'ensemble des facteurs organiques et non organiques dans son étude des milieux. Mais qu'en est-il de la place de l'humain dans l'écosystème ? Les avis divergent : au sens premier du terme, il semblerait que l'anthropocentrisme de l'écologie dite *classique* soit une constante qui pose la satisfaction des besoins humains comme finalité. À l'opposé, l'écologie *profonde*, définie plus tard par le philosophe norvégien Arne Næss dans les années 1970, place au centre de sa réflexion l'écosystème dont l'humain n'est qu'un simple organisme : « Le mouvement de l'écologie profonde [vise au] rejet du cliché de l'homme au sein de son environnement à la faveur d'une *perspective relationnelle qui prenne en compte la totalité de l'environnement*.⁷ » Cependant, les discours médiatiques assimilent abusivement l'écologie profonde à son penchant politique nommé *écologisme*, qui se matérialise le plus souvent dans l'activisme prôné par des organisations telles Greenpeace ou Équiterre au Québec. L'écologie, de savoir scientifique pointu, a infiltré la culture et les discours de masse. Il est ainsi nécessaire

⁶ Je traduis de l'anglais : « [T]he more fundamental conception is, as it seems to me, the whole *system* (in the sense of physics), including not only the organism-complex, but also the whole complex of physical factors forming what we call the environment of the biome—the habitat factors in the widest sense. Though the organisms may claim our primary interest, when we are trying to think fundamentally we cannot separate them from their special environment, with which they form one physical system. [...] These *ecosystems*, as we may call them; are the most various kinds and sizes. » (Tansley 299)

⁷ Je traduis de l'anglais : « The Deep Ecology movement [aims at the] [r]ejection of the man-in-environment image in favour of *the relational, total-field image*. » (Næss 95)

de différencier écologie et écologisme, écologue et écologiste, discours scientifique et discours vulgarisateur. La présente étude ne sera pas centrée sur les versants politique ou scientifique de ce mouvement, mais seulement sur ses représentations littéraires.

Le Québec, précurseur des recherches en écologie ?

Au Québec, les questions gravitant autour du concept d'*écologie* ne sont pas anodines tant les enjeux environnementaux sont présents par les industries forestière et minière, le transport énergétique, la protection de la diversité de la faune et de la flore, l'écotourisme, l'éco-urbanisme, etc. Au niveau scientifique, le Québec fait d'ailleurs figure de précurseur à travers les travaux de Pierre Dansereau, qui, en réaction aux travaux de Tansley, à partir de la fin des années 1930, fut le premier à théoriser une éthique environnementale. Agronome de formation, il termine un doctorat à l'Université de Genève en « taxonomie végétale », le terme *écologie* n'étant pas encore reconnu avant le décloisonnement des savoirs pour lequel il a lutté tout au long de sa carrière. Inspiré par les travaux de Darwin sur les concurrences entre espèces, il conçoit les sociétés humaines à la manière d'écosystèmes. Cette notion, redéfinie par Dansereau à travers la *boule de flèches* (Figure 3), correspond à « un espace où circulent la matière, l'énergie et l'information » (34), comme l'explique René Audet, sociologue de l'environnement et Chaire de recherche sur la transition écologique à l'Université du Québec à Montréal.

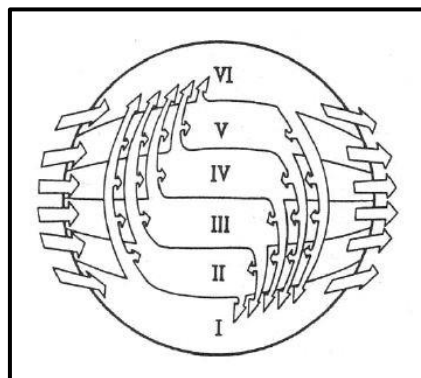


Figure 3 : La boule de flèches de Pierre Dansereau (1987)

La démarcation entre l'humain et le non humain étant particulièrement marquée avant les travaux de Tansley, Dansereau confie dans un entretien retranscrit dans le journal *Le Devoir*⁸ pour l'anniversaire commémoratif de ses 100 ans que

« Naturel » en ce temps-là signifiait « absence de l'homme ». Moi, évidemment, je n'acceptais pas cette limitation. Je me demandais : « Est-ce que tout ce que l'on a découvert sur le dynamisme des écosystèmes dits naturels s'applique à des espaces de pâturages, à des espaces agricoles, industriels, urbains, interspatiaux ? » Pour moi, c'était oui. (Dupont)

La parution de son ouvrage *Biogeography: An Ecological Perspective* (1957) fait ainsi date dans le domaine des sciences environnementales et confirme l'impact humain comme trait majeur de l'analyse des écosystèmes. Dansereau commence sa préface comme suit : « Ce livre porte sur les domaines de l'écologie et de la géographie de la faune et de la flore et fait référence à bien des égards à la génétique, la géographie humaine, l'anthropologie, et les sciences sociales. Ensemble, ces domaines forment la biogéographie.⁹ » Malgré une nomenclature différant légèrement de celle d'Haeckel, ce nouveau paradigme replace l'humain dans son environnement naturel et marque le point de départ de notre étude. Dansereau explicite alors à quel point l'étude de l'environnement implique de multiples domaines de savoir qui interagissent entre eux. En découle le croquis *le gâteau de l'environnement* (Figure 4) démontrant, selon lui, la pertinence des domaines physiologique, psychologique, social, économique, politique, et religieux dans la sphère de l'individu, mais également dans celle des espèces et des sociétés :

⁸ Dupont, Luc. « Pierre Dansereau 1911-2011 - L'œil décroissant » *Le Devoir*, 30 septembre 2011, <http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/332548/pierre-dansereau-1911-2011-l-oeil-decroissant>.

⁹ Je traduis de l'anglais : « The scope of this book extends across the fields of plant and animal ecology and geography, with many overlaps into genetics, human geography, anthropology, and the social sciences. All of these together form the domain of biogeography. » (Dansereau, *Biogeography* v)

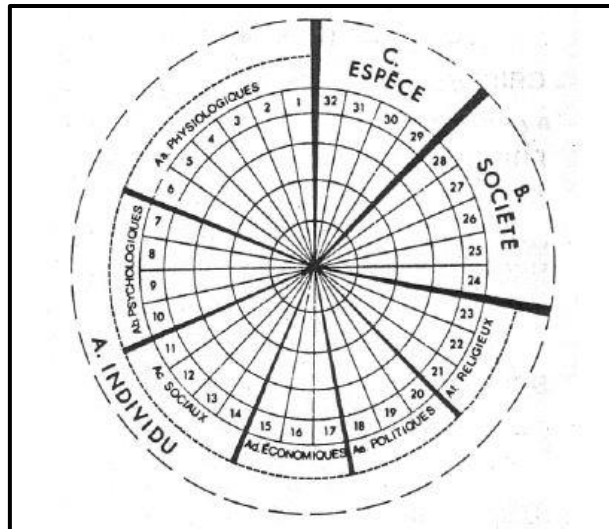


Figure 4 : Le gâteau de l'environnement (1957)

Nettement plus axé sur une science philosophique abstraite dans la seconde moitié de sa carrière, il publie *La terre des hommes et le paysage intérieur* (1973), dans lequel il présente son concept d'*inscape* (paysage intérieur), qu'il oppose à celui de *landscape* (paysage extérieur) :

En fait, je considère la relation intérieure/extérieure comme un processus dans un cycle. L'homme, depuis les temps magdaléniens jusqu'à nos jours, a eu une perception sélective du monde qui l'entourait et, à son tour, une façon très sélective aussi de modeler le paysage à l'image de sa vision intérieure.

Cette projection intime, on peut l'appeler « inscape ». C'est un mot qui a été créé par un poète, et non pas par un écologiste ou un géographe. Gérard Manley Hopkins a rendu compte de ses contemplations de la nature dans un journal intime, dans des lettres, des poèmes, des dessins, et même sous forme musicale. (9)

L'*inscape* désigne ainsi la perception qu'a l'humain de son environnement, insistant une fois de plus sur l'importance du regard. En ce qui concerne Hopkins, Dansereau souligne d'emblée le lien qui unit la perception de la nature et la sensibilité littéraire, lien particulièrement pertinent pour notre analyse. La réflexion théorique de Dansereau illustre le passage d'une écologie scientifique, étudiée par des spécialistes, à l'environnement comme un objet de discours beaucoup plus variés et rendus accessibles. Bien que les deux vocables soient passés dans le langage courant, j'utiliserai dans cette étude le terme de problématiques *environnementales* (et non *écologiques*) dans le but de différencier l'*écologie*, science telle que l'a définie Haeckel, de l'*environnement*, terme à mon sens beaucoup plus usité et proche des réalités politico-

économico-sociales dont il est question dans cette étude, et de la manière dont la littérature les met en récit. Certains chercheurs cités dans la présente étude n'optent pas toujours pour cette distinction et utiliseront les deux termes indifféremment.

Premières incursions dans la littérature québécoise

Les premières marques de l'incursion de la nature et de sa préservation dans la littérature, suivant, une fois de plus, l'interprétation que l'on fait du souci environnemental, pourraient remonter aussi loin qu'aux philosophes grecs de l'âge classique. En littérature québécoise, cette thématique nettement plus contemporaine semble être le fruit d'une combinaison de facteurs sociopolitiques, mais aussi simplement de contexte littéraire.

L'essoufflement des questions identitaires et nationales

Jusqu'aux années 1990, la question nationale a dominé le discours social au Québec. Intimement lié à la souveraineté, le débat sur l'identité soulève une problématique autrement complexe, celle de la définition du peuple québécois et de son territoire. Cependant, après le rejet du référendum de 1995 sur la souveraineté du Québec, les questions nationale et identitaire s'essoufflent, et la société québécoise trouve d'autres enjeux, notamment celle de la sauvegarde de l'environnement, qui perçoit comme nouvelle idéologie fédératrice. Si les référendums et un individualisme de plus en plus marqué ont profondément divisé la société québécoise, ils cèdent peu à peu la place à une écriture *post-nationale*¹⁰ et une nouvelle utopie fédératrice, celle de la sauvegarde de l'environnement.

¹⁰ François Gavillon se réfère à cette période littéraire par l'adjectif *post-postmoderne*, insistant de ce fait sur sa place dans la chronologie littéraire critique plus que dans son environnement sociohistorique.

Comme le stipulent plusieurs chercheurs, les enjeux environnementaux se sont progressivement immiscés dans le champ de la réflexion contemporaine en Occident « au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avant de connaître une accélération dans les années quatre-vingt » (Romestaing, Schoentjes et Simon 1). Ces enjeux peuvent être perçus comme une idéologie fédératrice, d'autant plus que les pratiques transdisciplinaires auxquelles l'écologie fait appel favorisent une visibilité accrue dans de nombreux domaines : « [L]'écologie constitue sans doute la plus grande utopie fédératrice... d'autant que sous un même label elle se décline des manières les plus diverses. » (Romestaing, Schoentjes, et Simon 1) Dans *Le roman sans aventure* (2015), Isabelle Daunais qualifie le Québec d'*utopique* dans ses représentations littéraires. Il s'agit pour elle d'« un monde qui se refuse à l'adversité. » (18) L'exploration des *marges* – terme géographique qui désigne un espace qui se démarque, en périphérie de l'ensemble auquel il se rattache – est une caractéristique intrinsèque du récit québécois, comme en témoigne la mise en récit des territoires au nord, à l'opposé des centres démographiques au sud, comme Montréal ou Québec. La centralité paradoxale de ces espaces en littérature – « L'appel d'un espace autre constitue [...] une dominante du récit québécois » (Daunais, *Le roman des marges* 135) – invite à poser un regard neuf sur la vision des problématiques environnementales. La scission de l'espace québécois entre les métropoles et leurs périphéries est alors nuancée par la montée d'une conscience environnementale aussi urbaine que rurale. Cependant, les enjeux environnementaux sont souvent perçus comme s'opposant aux enjeux économiques, ce qui en fait une problématique polarisante et complexe, remettant partiellement en cause cette prétendue utopie. La littérature québécoise prend néanmoins une dimension renouvelée à la suite de l'incursion des problématiques environnementales dans l'espace littéraire. Ce phénomène, ainsi que l'analyse critique qui en est faite, se tournent résolument

vers l'avenir et la construction du monde de demain, comme le constate Pierre Schoentjes pour le cas de la littérature française :

Alors que, dans les années 1980, le renouveau des lettres est passé par la mise en avant de la mémoire et que les écrivains se sont volontiers servis de stratégies de narration faisant appel à des documents, des témoignages et des archives, l'attention actuelle pour la nature et sa préservation pourrait être considérée comme l'indice du fait que le monde des lettres regarde à nouveau vers l'avenir, et s'en montre soucieux. (*Ce qui a lieu* 275)

Préfaçant les propos de Daunais, Pierre Vadeboncoeur définissait le peuple québécois comme « extra-historique [*sic*] » (43), puisque « l'histoire et ses dures lois paraiss[ai]ent [les] avoir oubliés. » (44) Comme une réponse à ses interrogations, la cause environnementale renvoie le peuple québécois dans la concrétude et la marche de l'histoire.

Une production littéraire entre reflet et vision

La nature et sa préservation font leur apparition dans le contexte social du lendemain de la Seconde Guerre mondiale, mais leur incursion émerge dans les problématiques littéraires uniquement dans la deuxième partie des années 1980, au Québec, mais également ailleurs dans le monde. Cette fracture d'une quarantaine d'années témoigne d'une indéniable latence entre l'efflorescence de problèmes sociétaux et leur répercussion dans le domaine littéraire. Cette considération amène à se pencher sur les fonctions de la littérature, entre représentation, vision et réflexion. Dans le cas de la littérature québécoise, dans sa synthèse diachronique *Le roman québécois : reflet d'une société* (1985), Monique Lafortune soutient dans son avant-propos la thèse d'un parallèle entre problématiques sociétales et littéraires :

Le roman québécois n'est pas une production éthérée et vaporeuse, mais [...] au contraire, il témoigne du contexte historique, idéologique, politique, moral et social dans lequel il s'inscrit, et rend compte des valeurs et des préoccupations des Québécois à des moments précis de leur histoire. L'évolution de la société québécoise se retrouve à travers l'évolution de son roman (5).

Historiquement donc – son analyse couvre la production littéraire québécoise des années 1840 à 1985 –, la littérature québécoise aurait une valeur référentielle, ce qui l'inscrit dans le domaine du réel, même si certains cas tendent vers le ludique ou le caricatural. Les propos de Lafortune

sont pourtant à nuancer, comme le prouve l'expérience de la littérature du terroir, présente jusqu'en 1945, et son déphasage, alors que la population est devenue majoritairement urbaine et que le modèle agricole traditionnel est en déclin. Les problématiques nationale et identitaire auraient alors canalisé toute l'attention et éclipsé toute une réflexion des centres d'intérêt sociétaux et donc littéraires, décalage rétabli dans les années 1980 par l'essoufflement de ces enjeux.

Pourtant, la critique littéraire, qui devrait logiquement se situer en aval de la production littéraire – le texte est écrit, puis critiqué – révèle une chronologie qui pourrait également déstabiliser. L'écocritique – courant critique précurseur de l'écopoétique, dont il est question dans la présente étude – émerge dans les années 1970 à travers les travaux de Joseph Meeker¹¹ et de William Rueckert¹². Cette critique littéraire se focalise néanmoins sur le théâtre de Shakespeare et de Dante nettement plus que sur des œuvres contemporaines de leur époque. Ces deux textes, publiés aux États-Unis, font écho à l'héritage du *nature writing* qui a marqué la tradition littéraire américaine depuis Henry David Thoreau, sans avoir le même impact et la même profondeur au Québec. Manquant de contextualisation, ces deux publications paraissent de façon isolée et ne trouvent que très peu de résonance dans la critique. C'est avec l'émergence des analyses de Lawrence Buell¹³ dans les années 1990 qu'une synthèse des recherches et l'établissement du vaste courant écocritique s'imposent. Parmi les théories qu'il a engendrées, l'*écopoétique*, à travers sa dénomination, témoigne de l'ambivalence de l'écriture de l'environnement : non seulement cette critique est-elle *éco-*, et de ce fait s'essaye à faire

¹¹ Consulter Joseph Meeker. *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

¹² Consulter William Rueckert. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *Iowa Review* 9.1 (1978): 71-86.

¹³ Consulter Lawrence Buell. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, Lawrence Buell. *Writing for an Endangered World Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003 et Lawrence Buell. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell, 2005.

ressortir un reflet de notre environnement et une certaine propension à l'engagement et à sa défense, mais elle est également *poétique*, et analyse une création, un faire littéraire. Ces productions retranscrivent tant bien que mal les problématiques entourant la nature et sa préservation, qui trouvent alors un second souffle dans la littérature.

Présentation du corpus littéraire

Extrême-contemporain québécois et environnement

Le corpus à l'étude est composé de sept textes : *Sept lacs plus au nord* (1993) et *Espèces en voie de disparition* (2007) de Robert Lalonde, *Le Joueur de flûte* (2001) et *Sauvages* (2006) de Louis Hamelin, *La héronnière* (2003) de Lise Tremblay, *Champagne* (2008) de Monique Proulx et *Il pleuvait des oiseaux* (2011) de Jocelyne Saucier. L'intégralité du corpus s'étend sur une période relativement restreinte dans le temps, de 1993 à 2011, même si la plupart de ces auteurs, notamment Lalonde et Proulx, publiaient déjà de manière active dans les années 1980 et 1990. La majorité des œuvres du corpus ont été écrites au XXI^e siècle – *Sept lacs plus au nord* de Robert Lalonde pourrait faire figure de précurseur –, inscrivant ainsi ces œuvres dans l'extrême-contemporain. Michel Chaillou est le premier à théoriser la notion d'*extrême-contemporain*. Il s'agit ici d'une conception souple, désignant les productions littéraires des vingt-cinq dernières années. La cohérence temporelle du corpus est ainsi évidente, puisque ces œuvres ne sont séparées que de quelques années, au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Cette période historique est uniforme et sera traitée comme un tout, bien qu'on puisse faire l'hypothèse que la médiatisation de Kyoto ait pu jouer un rôle : on compte peu de textes avant cette période, et plusieurs dans les années qui l'ont suivi. Concernant l'unité spatiale, tous ces auteurs sont considérés comme étant des auteurs québécois bien établis, bien que certaines aspérités affleurent : Saucier, par exemple, est née au Nouveau-Brunswick et situe *Il pleuvait des oiseaux* dans le nord de l'Ontario, dans la région de Timmins. Toutefois, l'intrigue de ce roman pourrait

aussi bien se situer en Abitibi sans que cela n'affecte son sens. L'essentiel du roman *Le Joueur de flûte* d'Hamelin se passe au large de Vancouver.

En ce qui concerne la représentation des problématiques liées à la nature et à sa préservation, la pertinence du corpus émerge de la multitude des pratiques reflétées. La marginalité est un point commun à ces œuvres. Elle est avant tout géographique, et relève d'une fuite physique de la ville couplée à un retour vers la nature. Il ne s'agit pas nécessairement d'un déplacement vers le grand nord canadien, mais d'une distanciation des espaces anthropisés, subie ou volontaire. Les instances d'une réarticulation de la dichotomie nature/culture sont également très explicites : l'humain, parallèlement à un retour physique vers la nature, fait l'expérience d'un mouvement – déplacement ou remplacement – dans une hiérarchie cosmogonique qui le dépasse en tous points. Il y a réévaluation de sa place dans la nature, puisque l'humain en fait partie intégrante, mais également d'une hiérarchie d'une dimension supraterrrestre. Le corpus permet ainsi d'entrevoir un panorama des représentations des problématiques environnementales dans la littérature de l'extrême-contemporain québécois.

Résumés succincts des œuvres à l'étude

Il paraît nécessaire à cette étape de retracer les grandes lignes des récits que je me propose d'analyser. Les œuvres sont présentées ici de manière chronologique, par date de publication.

Le roman *Sept lacs plus au nord* de Robert Lalonde revient indirectement sur la crise d'Oka, en 1990. Michel, un jeune garçon, part vers le nord en compagnie de sa mère, l'Iroquoise Angèle, dans le but de retrouver l'Autochtone Kanak, figure éthérée de son enfance, qui lui a donné rendez-vous dans la forêt où il avait alors trouvé un abri temporaire. Dans cette quête effrénée vers le passé, la nature devient le reflet de l'identité métissée de Michel, à la fois homme blanc et autochtone. Ce roman de la route présente une errance vers le Nord, de lac en lac, au milieu d'une nature en lente décomposition, dont les témoins sont multiples.

Le roman *Le Joueur de flûte* de Louis Hamelin s'attaque de front à la question de la déforestation. Après une rupture difficile avec Marie, Ti-Luc, jeune homme désœuvré, part pour l'île Mere, territoire traditionnel autochtone au large de Vancouver, à la recherche de son père, écrivain mythique du mouvement hippie des années 1960. À son arrivée, Ti-Luc s'engage dans la lutte qui oppose la multinationale Westop, qui détient les droits d'exploitation de la forêt, à un groupe d'environnementalistes bien décidé à ne pas laisser les machines dénaturer ces terres ancestrales. Hamelin rejoint en ce sens la perspective de Lalonde.

Le recueil de nouvelles *La héronnière* de Lise Tremblay, au format hybride, met en scène les différentes perspectives des habitants d'un même village. À l'approche du symposium d'ornithologie qui attire touristes et scientifiques une fois par année, deux activités mortifères sèment un vent de suspicion au village : le meurtre de Roger Lefebvre, organisateur de l'événement, et le braconnage de plusieurs hérons dans la réserve naturelle. Ces événements ajoutent encore au trouble des habitants du village, qui pour la plupart, ne voient pas d'un très bon œil l'arrivée de citadins épris d'ornithologie ou en mal de nature. Une opposition idéologique nette se lit entre les habitants du village et les quelques Montréalais venus profiter du cadre de vie qu'offre le village et de la réserve naturelle.

Le recueil de nouvelles *Sauvages* de Louis Hamelin est l'ouvrage qui propose les textes les plus diversifiés. Ses personnages naviguent entre la périphérie de Montréal et des espaces nettement plus sauvages, en mettant en scène des figures en quête d'un ailleurs pas toujours salvateur. Des personnages d'écrivain.e.s, d'Autochtones, ou encore des couples au bord de la rupture embrassent leur désir d'avenir pour mettre en perspective leur routine journalière.

Le recueil de nouvelles *Espèces en voie de disparition* de Robert Lalonde met en scène l'humain et son rapport au monde, à travers la singularité de onze témoignages de ce qui fait l'essence du quotidien. Faisant la part belle à l'intertextualité, Lalonde replace l'humain dans

son environnement, et tente de saisir l'épuisement des territoires des espèces en voie de disparition.

Le roman *Champagne* de Monique Proulx, basé autour du lac à l'Oie, quelque part dans les Laurentides, évoque les bienfaits des abords du lac pour ses résidents, que ceux-ci y soient établis depuis des années ou simplement de passage. Mais ce calme et la diversité qu'il abrite sont bientôt menacés par les projets de promoteurs qui souhaitent convertir le lac en lieu de villégiature pour les riches touristes de la métropole montréalaise. L'octogénaire Lila, qui y réside depuis plusieurs décennies, n'entend pas laisser faire cette injustice.

Le roman *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier donne la parole à une photographe de Toronto qui poursuit un travail de recherche sur les grands feux du nord de l'Ontario, au début du XX^e siècle. Près d'un lac des environs de Timmins, elle fait la connaissance d'une communauté vieillissante perdue au fond des bois après avoir épuisé les archives de la région, et découvre les peintures de Boychuck, une figure presque légendaire rescapée des flammes. Dernier témoin de cet événement marquant du début du siècle, Boychuck, personnage absent de la narration, devient la clé de ce drame historique.

Quelques problématiques évacuées

Outre les multiples incursions des questions liées à l'environnement, le corpus en présence révèle d'autres aspérités qui méritent d'être mentionnées.

Écritures au féminin et au masculin

En premier lieu, notons que l'étude comprend deux auteurs masculins (Lalonde et Hamelin) et trois féminins (Proulx, Saucier et Tremblay), ce qui n'a pas été retenu comme trait distinctif, nos recherches n'ayant pas mis à jour de différences de traitement des problématiques environnementales entre les auteurs hommes et femmes. La question de l'autorité narrative n'a

pas non plus été décisive dans la composition du corpus. Il s'agit presque intégralement de narrations à la troisième personne. Dans *Champagne* et *La héronnière* cependant, on peut noter une certaine polyphonie, mais une étude narratologique n'a pas semblé pertinente ici.

Autochtonicité

Les problématiques autochtones demeurent secondaires dans les œuvres retenues. Hamelin, par exemple, examine la question autochtone dans *Cowboy* (1992) – qui n'a pas été retenu dans cette étude –, dans lequel le narrateur Gilles part de Montréal pour les régions nordiques du Québec. *Cowboy*, un Autochtone, l'initie aux pratiques de Grande-Ourse, ce village perdu dans la nature, avant de l'entraîner dans la tourmente. Dans *Sept lacs plus au Nord* de Lalonde, l'Autochtone¹⁴ est pourtant le sujet de la quête de Michel et d'Angèle, les deux protagonistes engagés dans ce que l'on pourrait qualifier de *road trip* vers le Nord. L'œuvre au grand complet de Lalonde fait en outre œuvre de pionnière en matière de représentation autochtone¹⁵. Pour les autres ouvrages du corpus, les problématiques autochtones sont mineures ou absentes. Les efforts de la Commission de vérité et de réconciliation¹⁶ étant en majorité postérieurs, mon corpus porte peut-être ce sujet uniquement de façon embryonnaire. La spécificité autochtone ne sera abordée que de façon anecdotique dans la présente analyse, mais écopoétique et problématiques autochtones seront sans doute plus entrelacées dans les années à venir, étant donné la multiplication et la médiatisation accrue des enjeux environnementaux sur les territoires des peuples autochtones au Canada¹⁷. Dans ce domaine, il serait également pertinent

¹⁴ Je substitue « l'Autochtone » au terme « l'Indien », utilisé par Lalonde pour désigner cette figure.

¹⁵ Consulter Emmanuelle Tremblay. « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin » *Études françaises* 41.1 (2005) : 107-126.

¹⁶ Consulter <http://www.trc.ca/index-splash-fr.html>.

¹⁷ Consulter les travaux novateurs de Joëlle Papillon et Malou Brouwer, qui lient problématiques autochtones et environnementales.

Papillon, Joëlle. « Femmes sauvages : La vision écopoétique d'Andrée Christensen » dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.). *La littérature franco-ontarienne depuis 1996*. Sudbury : Prise de Parole, 2015, 65-84.

Brouwer, Malou. *La poésie autochtone féminine contemporaine comme art de l'environnement*. Thèse de Maîtrise. Université Radboud Nimègue, 2015, https://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/565/Brouwer%2C_M.T.H._1.pdf?sequence=1.

de proposer une analyse comparative avec la littérature canadienne de langue anglaise, afin de mesurer le rapprochement entre ces deux angles d'approche du côté anglophone.

Le critère générique

Le corpus est composé de quatre romans (*Sept lacs plus au nord*, *Le Joueur de flûte*, *Champagne*, *Il pleuvait des oiseaux*) et de trois recueils de nouvelles (*Espèces en voie de disparition*, *Sauvages*, *La héronnière*). Bien que cette différence puisse être significative dans le cadre d'une analyse des genres littéraires, cette étude se consacre à l'écopoétique dans le récit, indifféremment du genre. On retiendra pourtant quelques traits distinctifs de la nouvelle. Celle-ci a beaucoup évolué au cours du temps, si l'on en croit la diachronie établie par Guy Poirier :

La nouvelle, sitôt passée à l'écrit, ne cessera en fait de subir des transformations jusqu'à nos jours. Libérée du poids de l'oralité, elle évoluera d'abord en s'hybridant au contact du commentaire moral et des histoires tragiques et prodigieuses, pour ensuite résolument se charger de matière romanesque. Ressuscitée au XIX^e siècle et prenant cette fois l'allure d'un récit vrai et sérieux, la nouvelle profitera alors amplement de l'engouement pour le fantastique et des considérations esthétiques d'Edgar Poe, traduites par Baudelaire, avant de replonger, dans la première moitié du XX^e siècle, dans un ingrat oubli au profit du roman. (18-19)

Cependant, l'essai de Gilles Pellerin *Nous aurions un petit genre* (1997) révèle plusieurs spécificités de la nouvelle : la plus évidente est celle qu'il nomme le « pacte de la brièveté » (49), dans lequel la nouvelle révèle son jeu de « l'absence, du vide, de l'omission calculée » (14), et où le tout-indice règne en maître. Cependant, les protagonistes pâtissent également de cette concision de la nouvelle :

En dire le plus possible dans le moindre espace textuel : le principe est louable. Il n'en reste pas moins qu'il s'établit aux dépens du personnage, souvent privé de passeport, de carte sociale, d'état civil, ne bénéficiant pas du statut solaire du protagoniste de roman [...] et à qui il est permis d'aller prendre un pastis pendant que défile une description. Les nouvellistes rendent leurs créatures absentes à tout ce qui nous définit, nous autres, citoyens de la réalité. (19)

Pellerin confère ainsi certaines vertus à la nouvelle, puisqu'elle déploie une situation initiale très rapidement. On notera cependant, à l'encontre de la lecture de Pellerin, la récurrence de certains personnages ou de points communs chez Hamelin et Tremblay. Néanmoins, romans et

nouvelles recouvrent des stratégies discursives similaires, et les spécificités narratives, énonciatives et stylistiques de la nouvelle ne seront pas pertinentes dans l'analyse du corpus. Dans la même optique, bien qu'une analyse écopoétique de certains ouvrages en ce domaine puisse être particulièrement utile dans une étude annexe, la poésie et le théâtre ont été écartés en amont car ils ne recouvrent pas les mêmes pratiques narratives et énonciatives, et notre problématique se manifeste ainsi probablement de manière différente dans ces genres littéraires.

Enjeux écopoétiques en littérature québécoise contemporaine

Problématique et objectifs

La contextualisation de la problématique environnementale au Québec, amorcée avec les travaux de Dansereau à la fin des années 1930, passe à travers la convergence et l'essoufflement de plusieurs problématiques en amont, principalement identitaires. L'environnement fait alors son retour « dans un climat marqué par l'épuisement des valeurs nationales et le politiquement correct [dans lequel] il s'enracine. » (Blanchet-Gravel 14) Cette nouvelle utopie qui rassemble se manifeste alors dans la littérature québécoise post-1980. Quelles perspectives la littérature contemporaine québécoise offre-t-elle alors sur la nature et les questions environnementales ?

L'appareillage critique présente un défi en amont. Malgré une expansion constante du champ critique écopoétique, plusieurs questionnements viennent le perturber : l'absence de texte fondateur ainsi qu'une relative jeunesse du champ écopoétique empêche une possible vue d'ensemble. Les tentatives liminaires de Meeker et de Rueckert dans les années 1970 ont établi l'existence d'un champ critique, sans essayer de définir une terminologie applicable. Il s'agissait plutôt d'une colocation d'analyses des thématiques environnementales plus que d'une écopoétique en soi. Après l'essoufflement de l'engouement pour les études postmodernes dans les années 1990, des critiques tels Buell se sont alors donné comme objectif de théoriser la critique des représentations littéraires de l'environnement naturel, mais l'éparpillement des

problématiques a compliqué la tâche. L'objet d'étude n'est pas toujours le même, comme l'expliquent Nirval Selvamony, Nirmaldasan et Rayson K. Alex dans *Essays in Ecocriticism* (2007) : « les chercheurs en écocritique ne sont pas en accord sur ce qui constitue le principe de base de l'écocritique, que ce soit [...] la nature, l'environnement, l'espace, la Terre ou le territoire. Vu qu'il n'y a pas de consensus, il n'y a pas de définition commune.¹⁸ » C'est effectivement un consensus qui manque à l'écopoétique, non seulement sur les caractéristiques du sujet à analyser, mais aussi sur la terminologie appropriée, ne serait-ce que pour arriver à une dénomination commune du champ lui-même. Schoentjes rajoute : « L'écriture de la nature est une pratique réaliste, mais ce réalisme n'est pas monolithique. Le premier ennemi de l'écriture de la nature est le recours à un vocabulaire vague et imprécis » (*Ce qui a lieu* 43). Il y a nécessité d'une terminologie précise et commune, mais cette métalangue reste à légitimer. Cette terminologie doit aussi prendre en compte la multiplicité des formes littéraires : le corpus à l'étude comporte nouvelles et romans, mais la question écopoétique en littérature peut prendre bien d'autres aspects. À ses débuts, l'écocritique prenait pour objets des textes non fictifs, des essais, d'où l'intérêt d'une étude des stratégies de mise en récit et des pratiques de fictionnalisation. Dernier point, celui des différents mouvements locaux en rapport à une écopoétique globale. La littérature a une valeur référentielle, bien souvent culturelle, en lien avec un espace, local ou global, tout comme certaines décisions ou certains comportements ont des effets à différentes échelles : « [I]l existe des écocritiques différentes en Europe comme l'écocritique allemande [...] ou italienne [...], entre autres, mais dans l'avenir, ces écocritiques retiendront-elles leurs différences face à l'uniformisation législative européenne ? » (Posthumus, « État des lieux de la pensée écocritique française » 151). Cependant, que l'écopoétique tende vers un universel ou non, la création de ce champ reste le reflet d'une réalité

¹⁸ Je traduis de l'anglais : « ecocritics are not agreed on what constitutes the basic principle in ecocriticism, whether it is [...] nature or environment or place or earth or land. Since there is no consensus, there is no common definition ». (Selvamony, Nirmaldasan et Alex xix)

et d'un questionnement littéraires grandissants. Comme Schoentjes le suggère, « un des premiers postulats de l'écopoétique : qu'elle imagine un lieu qui n'existe pas ou qu'elle charge d'imaginaire un lieu réel, la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde. » (273)

Partant de ces questionnements, cette étude poursuit trois principaux objectifs :

Il est question dans un premier temps de retracer les liens et de rendre apparente une certaine filiation entre littérature et environnement à travers les âges. La résurgence d'une littérature consciente des enjeux environnementaux n'est pas sans précédent : il est fait mention dans les œuvres du corpus du *nature writing* et des poètes romantiques, fascinés par les grands espaces dévoilés par la conquête de l'Ouest américain. Néanmoins, certains grands penseurs – des Lumières notamment – ont contribué à faire émerger une conscience proto-environnementale. Ces filiations seront mises en évidence dans la première partie du chapitre I.

Il s'agit également de définir une terminologie cohérente, face à la multitude de vocables employés par les chercheurs dans ce domaine : on parle d'écopoétique, d'écocritique, ou encore de critique environnementale, pour étudier la littérature à vocation écologique, la littérature environnementale, la littérature de l'environnement, l'écofiction, l'écolittérature, l'écriture de la nature, la pensée verte ou même la pensée écologique, cette liste n'étant pas exhaustive. L'absence d'un consensus terminologique entre les différents chercheurs est ainsi une problématique majeure. Cela n'oblige non pas à créer une métalangue, puisqu'elle existe, mais à mieux la définir pour aboutir à une cohérence. Le nombre encore restreint de publications et cette relative lacune de la théorie constitue sans doute un des enjeux principaux de cette étude. Cette terminologie sera explicitée dans la seconde partie du chapitre I et employée dans les chapitres subséquents.

Cependant, l'objectif majeur est de faire ressortir, à l'appui des textes, les stratégies de mise en récit de la nature et des problématiques environnementales dans la littérature

contemporaine québécoise. Il s'agit pour une part de **stratégies discursives** : on s'interrogera ainsi sur les formes et les positions axiologiques que présentent les textes. On étudiera d'autre part les **stratégies narratives**, afin de mettre en évidence des structures ou des codes particuliers des récits de la nature et des problématiques environnementales. Il sera également question de **stratégies énonciatives**, dans le but d'analyser les conditions de production du discours : on étudiera les protagonistes à qui l'auteur.e donne une voix, à qui ils s'adressent et dans quelles circonstances. On se penchera enfin sur les **stratégies stylistiques** pour analyser les tournures et les figures de style utilisées par l'auteur.e pour textualiser la nature et les problématiques environnementales. L'analyse de ces différentes stratégies n'a pas été retenue comme principe structurant de la thèse, mais elle sera abordée dans chacun des chapitres II à V.

État des lieux de la recherche

Un état des lieux de la recherche est proposé dans le premier chapitre de cette étude. Notons cependant de manière liminaire le peu d'articles sur les œuvres en présence, qui prouve que l'analyse d'un tel corpus sous un angle écopoétique constitue en soi un apport à la recherche en études littéraires. On trouve des articles de recherche, des comptes-rendus dans des journaux et des revues académiques ou culturelles sur certaines de ces œuvres, mais peu d'un point de vue écopoétique. Notons par exemple l'ouvrage *Louis Hamelin et ses doubles* (2008), ou encore le numéro de *Voix et Images* consacré à Hamelin et paru en 2015, qui ne mentionnent que sporadiquement le rapport pourtant étroit et explicite que les personnages d'Hamelin entretiennent avec la nature. Certains articles¹⁹ ont abordé le roman *Champagne*, mais la plupart

¹⁹ Consulter Juliette M. Rogers and Roseanna Dufault. "Recent Nature Writing, Relinquishment, and Rhizomes in Monique Proulx's *Champagne*" *Quebec Studies* 54 (2012): 65-76, Juliette M. Rogers. « La question environnementale chez Monique Proulx : approche géocritique et écocritique de quelques récits » dans Julien, Anne-Yvonne (dir.). *Littératures québécoise et acadienne contemporaines. Au prisme de la ville*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, 63-72, et Melissa Li Sheung Ying. "'Liv[ing] Poetically upon the Earth': The Bioregional Child and Conservation in Monique Proulx's *Wildlives* » *Canadian Literature* 228-229 (2016): 35-51.

en langue anglaise. Il s'agira dans ce corpus de faire ressortir ce qui n'a pas encore été abordé par les articles scientifiques. En ce qui concerne l'écopoétique théorique, la relative jeunesse du champ soulève des divergences terminologiques de définition du champ et de dispersion des pratiques. Les travaux de Meeker et de Rueckert font un catalogue thématique du rapport à la nature chez Dante ou encore Shakespeare, mais un effort de théorisation systématique et transposable à d'autres textes se fait rare. Certains ouvrages semblent cependant incontournables. Notons particulièrement *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2016) de Schoentjes, qui se veut un bilan relativement abouti de la pensée écopoétique actuelle, et les articles de Thomas Pughe²⁰, ainsi que de Stephanie Posthumus²¹, qui se situe elle en *écocritique* française.

Parcours de lecture

Après un survol de l'histoire littéraire et une introduction méthodologique, la présente étude propose d'aborder les représentations littéraires de la nature et des problématiques environnementales à la manière d'un kaléidoscope. Chaque chapitre est indépendant et propose un angle d'approche différent du sujet.

Le premier chapitre opère ainsi un retour sur les origines de la mouvance environnementale, à l'échelle locale et mondiale, politique mais surtout littéraire. La sensibilité au naturel dépasse le simple cadre du récit. Elle émane avant tout d'une conscience qui trouve ses racines dans des philosophies bien antérieures. La fin du siècle des Lumières, indéniablement, est un moment clé à expliciter. Rares sont les philosophes qui n'ont pas abordé

²⁰ Consulter Thomas Pughe. « Réinventer la nature : vers une éco-poétique » *Études Anglaises* 1 (2005) : 68-81 et Thomas Pughe et Michel Granger. « Introduction » *Revue française d'études américaines* 4.106 (2005) : 3-7.

²¹ Consulter Stephanie Posthumus. « État des lieux de la pensée écocritique française » *Ecozon@* 1.1 (2010) : 148-154, Stephanie Posthumus. « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres » *Mosaic* 44.2 (2011) : 85-100 et Stephanie Posthumus. « Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique » dans Vadean, Mirella et Sylvain David (dir.). *La pensée écologique et l'espace littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2014. 15-34.

de près ou de loin le rapport à la nature. Cette réarticulation, bien qu'elle ne soit pas uniforme – tout comme l'approche écopoétique qui en découle –, exige un éclaircissement théorique, même s'il ne sera possible que d'en marquer les principaux jalons. D'un point de vue terminologique, il s'agit d'explicitier la métalangue ou, à défaut, de créer des outils terminologiques, afin qu'ils soient pertinents pour une analyse de la littérature québécoise.

Le chapitre « Nature et perception » se penche sur le concept de *nature*, qui est avant tout une construction sociale. La nature est codifiée par le regard humain, d'autant plus que la terminologie qu'on lui applique est elle aussi un produit de notre perception. À l'appui des textes, le concept de *nature* sera ainsi interrogé, afin d'en proposer une définition actuelle et pertinente à l'analyse d'un corpus littéraire québécois. Ce second chapitre permettra également de mettre en évidence le travail médiateur du texte environnemental dans notre perception de la nature. On abordera notamment l'implication des sciences mais également le positionnement éthique de l'humain face à la nature.

Le chapitre « Nature et représentation » explore la question de la représentation de la nature et des problématiques environnementales, à travers la figure du personnage-écrivain. Récurrent dans le corpus, le personnage-écrivain se confronte à la nécessité d'écrire, comme si l'écriture portait un pouvoir salvateur face à la nature. Cette omniprésence du travail d'écriture dans le corpus fait ressurgir une fois de plus la tension entre nature et culture : « Peut-on écrire la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? » (Blanc, Pughe et Chartier 19) Le travail d'écriture amène également avec lui d'autres formes d'engagement, que ce soit une quête individuelle ou un activisme global.

Le chapitre « Nature et régionalité » étudie la tension entre la nature et l'urbain, espaces souvent diamétralement opposés dans les littératures qui s'intéressent aux questions environnementales. L'entrée dans la modernité de la littérature québécoise s'est caractérisée

par la découverte et le traitement de la thématique urbaine à l'ère postmoderne, avec une diversification des déplacements, des personnages et des lieux représentés. Le corpus à l'étude démontre un refus des centres institutionnels de la culture et une volonté d'explorer d'autres espaces. Cette distanciation volontaire de la civilisation est alors vécue comme emprisonnante : il s'agit tout d'abord d'une condamnation, parfois scientifique, mais c'est aussi une nature qui enferme par son caractère menaçant. À l'opposé de l'espace urbain décadent, la nature est perçue comme un lieu salvateur, parfois réel, parfois utopique, souvent idyllique. En marge de la société, la nature « reste un refuge où l'esprit peut trouver le repos » (Schoentjes 34) et voit émerger des communautés alternatives, dont les pratiques codifiées sont régulièrement explicitées.

Le chapitre « Nature et fin du monde » explore la portée eschatologique des textes à l'étude, portée qui reste fermement ancrée dans toute appréhension de l'environnement naturel, invoquant de façon récurrente l'image d'une potentielle apocalypse, possiblement mais pas exclusivement d'origine biblique. Nettement plus inquiétants que la menace d'un *simple* dérèglement climatique, les enjeux environnementaux s'érigent alors sous la forme d'une destinée commune. La visée apocalyptique de la tentation édéniste signale également une conception cyclique du temps, et une volonté d'un retour à l'origine. Dans les communautés décrites dans le corpus, l'intégration passe par une ritualisation à travers des pratiques initiatiques. Proche du sacré, pour être accepté au sein de cette société à part, le rituel se joint à une seconde naissance en contact direct avec la nature. De sa place de dominateur qu'il se félicite d'avoir acquise en ville, l'humain reprend une place d'observateur, où il est non seulement déplacé ou replacé dans son milieu naturel, mais également dans une cosmologie qui le dépasse.

* * *

La présente thèse aborde sept romans et recueils de nouvelles de cinq auteurs de l'extrême-contemporain québécois, tous représentatifs à leur manière d'une sensibilité à la nature, ainsi qu'aux problématiques environnementales qui gravitent autour de cette notion. Dans un contexte socioculturel québécois, ces questions ne sont pas anodines puisque Dansereau a initié une réflexion sur l'écologie – d'un point de vue macro-biologique certes – depuis les années 1930, mais l'étude de leurs représentations littéraires n'en est pourtant encore qu'à ses débuts. Le regain d'intérêt pour ces problématiques universelles dans la littérature québécoise, influencée par le romantisme français et le *nature writing* américain, est fidèlement reflété par le corpus et fait état du panorama de possibles modes et stratégies de représentation. Du naturalisme empirique de *Champagne* à l'activisme tourné en dérision d'Hamelin dans *Le Joueur de flûte*, une réarticulation de la relation entre l'humain et la nature est fortement suggérée. Que peuvent nous apporter les représentations littéraires de la nature et des problématiques environnementales ?

Chapitre I

Historique littéraire et méthodologie

Le concept d'*écologie* fait son apparition dans les sciences à partir de la fin du XIX^e siècle, à travers les travaux d'Haeckel à l'Université d'Iéna, en Allemagne, mais la littérature témoigne de façon liminaire d'une sensibilité à la nature et à sa préservation depuis les écrits de certains philosophes grecs. Cependant, son entrée substantielle dans les thématiques majeures de l'écrit fictionnel ne se matérialise qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, à travers trois courants artistiques et littéraires qui conditionnent encore la lecture actuelle des représentations de la nature et des problématiques environnementales en littérature : le romantisme, le transcendentalisme et le *nature writing* étatsunien. Parallèlement, la théorie littéraire ne s'est penchée sur l'étude des stratégies et des modes de représentations de cette problématique que depuis les années 1970, qui sont un tournant de la théorie critique et un point de départ à l'écopoétique, dont la présente étude se revendique. Ce chapitre propose un historique littéraire des représentations de la nature et des problématiques environnementales, puis explicite la terminologie et les outils critiques pertinents à l'analyse de la littérature québécoise.

1.1. Du romantisme à la littérature du terroir

1.1.1. Le romantisme, un nouveau regard sur la nature

La dernière décennie du XVIII^e siècle marque en Europe la percée du romantisme dans le domaine des arts : en littérature, bien évidemment, mais également dans la musique, la peinture, la danse ou la sculpture²². En réaction à l'empirisme scientifique qui a rayonné tout au long du siècle des Lumières, ce courant se détache en promulguant un retour au culte du moi et une exacerbation des sens au contact de la nature. Le romantisme fait dès lors écho aux origines de l'écologie, par son intérêt pour le naturel mais surtout dans sa visée anthropocentrique. Il témoigne de ce fait d'une opposition des sentiments à la raison et reflète une volonté d'introspection, qui se manifeste de façon récurrente dans de nombreux domaines, à travers une

²² Consulter Alain Vaillant. *Le romantisme*. Paris : CNRS Éditions, 2012.

contemplation mélancolique de la nature, à l'instar des peintures de Caspar David Friedrich dans la première moitié du XIX^e siècle, dont on retiendra le célèbre tableau *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) : le regard porté sur le brouillard, le voyageur, contemplatif, s'adonne à une réflexion introspective.

En Angleterre, Edmund Burke, à travers son essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), entend rompre avec la vision classique d'une nature providentielle que l'on peut attribuer à certains travaux de l'antiquité grecque : la nature révèle alors sa violence à travers ses cataclysmes et leur potentialité destructrice. À la même époque, en France, Jean-Jacques Rousseau est le précurseur d'une vague préromantique à travers plusieurs de ses écrits. Il s'interroge indirectement quant à l'empreinte de l'humain sur son environnement naturel immédiat dans *Julie; ou, la Nouvelle Héloïse* (1761), écrit de fiction : l'Élysée de Monsieur de Wolmar, comble du jardin réussi selon les propos de son créateur, ne laisse pas entrevoir le travail de la main de l'humain, qui ne saurait irrémédiablement se substituer à la bienfaisance intrinsèque du travail de la nature :

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert. [...] Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte; l'eau est venue je ne sais comment; la nature seule a fait tout le reste; et vous n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle. (453-454)

Un an plus tard, dans *Émile; ou, de l'Éducation* (1762), Rousseau déclame son urbaphobie, qui semble s'exacerber au fil de ses écrits. L'urbanité, même si celle-ci reste relative au XVIII^e siècle, reste pour lui une aberration qu'il qualifierait presque de *contre nature* :

Les hommes ne sont point faits pour être entassés dans des fourmilières, mais épars sur la terre qu'ils doivent cultiver. Plus ils se rassemblent, plus ils se corrompent [...] L'homme est de tous les animaux celui qui peut le moins vivre en troupeaux. Des hommes entassés comme des moutons périraient tous en très peu de temps. [...] Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégénèrent; il faut les renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement. (37)

Cette image de la ville malsaine, insalubre, dangereuse et impie est un *topos* littéraire que Rousseau a contribué à cristalliser²³. Le retrait vers la nature qu'il entreprend progressivement – puis sa retraite à Ermenonville à partir de 1778 – résulte de la profonde déception que lui causent les relations humaines. À travers les *promenades* philosophiques et spirituelles à Ermenonville qu'il narre dans *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), publié à titre posthume, Rousseau qualifie pour la première fois les rivages du lac de Bienné de « romantiques » (90), et s'inscrit alors indubitablement dans une perspective qui amorce la montée du courant romantique en France. Une fois de plus, l'aspect contemplatif – ici le recueillement –, stimulé par le contact à la nature, prend le premier plan :

[Le pays] est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne. (90)

Le projet de Rousseau se rapproche nettement de ceux des naturalistes du XIX^e siècle, tant ses croquis des espèces s'apparentent à ceux d'Humboldt ou d'Haeckel²⁴ au siècle suivant :

J'entrepris de faire la *Flora petriuscularis* et de décrire toutes les plantes de l'Isle sans en omettre une seule, avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours. On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zest de citron, j'en aurois fait un sur chaque graminé de près, sur chaque mousse des bois, sur chaque lichen qui tapisse les rochers; enfin je ne voulois pas laisser un poil d'herbe, pas un atome vegetal qui ne fut amplement décrit. (94)

²³ Karlheinz Stierle stipule, dans *La capitale des signes* (2001), que « Rousseau [...] [a] fait de la grande ville en tant que centre de la conscience moderne le théâtre de l'aliénation et de l'auto-aliénation ». (406)

²⁴ Consulter Ernst Haeckel. *Kunstformen der Natur*. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1904.

Intégralement disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055842.r=kunstformen%20der%20natur>

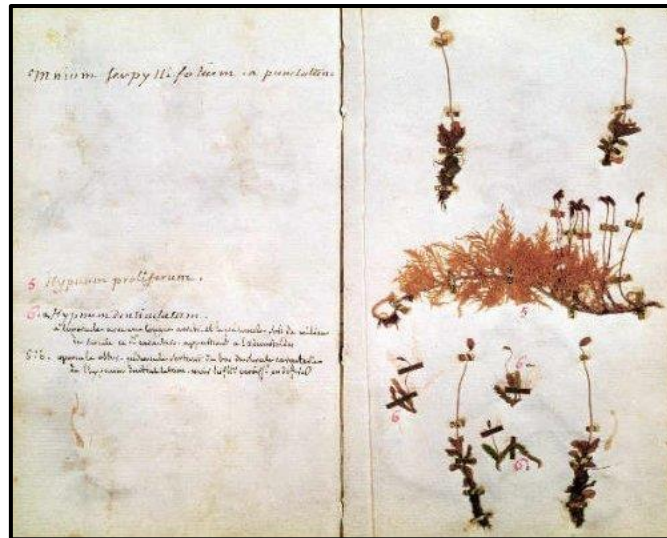


Figure 5 : Flora petrinsularis (1782)

Et pour témoigner de la nature à travers ses esquisses, Rousseau aborde la même méthode empirique que les naturalistes scientifiques dont il s'inspire, et ne semble pas encore nettement avoir fait rupture avec le monde de la science, comme le feront les arts romantiques du siècle suivant :

[I]l faudroit proceder avec ordre et methode [...]. Je ferai sur moi-même à quelque égard les operations que font les physiciens sur l'air pour en connoitre l'état journalier. J'appliquerai le baromettre à mon ame, et ces operations, bien dirigées et longtems / repetées me pourroient fournir des resultats aussi surs que les leurs. (14)

Vers la fin du XVIII^e siècle, le courant romantique, amorcé par les considérations philosophiques de Rousseau, trouve alors un écho dans la montée des discours artistiques en Allemagne, en amont de la peinture de Friedrich dans les années 1820. Le *Frühromantik* (1797-1804), aussi nommé *premier romantisme allemand*, jette les bases de l'introspection initiée par Rousseau. Celui-ci démontre les origines géographiques communes avec les travaux d'Haeckel, puisqu'il trouve également ses racines à l'Université d'Iéna. Le *Cercle d'Iéna*, institué par les frères Schlegel, propose alors un renouvellement esthétique qui suscite l'attention de toute l'Europe : Novalis (1772-1801), figure de proue de ce courant en expansion en Allemagne, justifie alors la nécessité d'appliquer une perspective romantique à notre vision du monde. Les périodes du haut romantisme (*Hochromantik*, 1804-1815) et du romantisme tardif (*Spätromantik*, 1815-1848) trouvent également une résonance en France et plus largement en

Europe, notamment à travers la poésie de Lamartine (1790-1869) – dont le recueil *Méditations poétiques* (1820) reste l'exemple le plus connu, et dans lequel l'auteur se retrouve en contemplation devant le paysage du lac qui le ramène à ses anciennes amours – jusqu'à l'essoufflement du romantisme au milieu du XIX^e siècle :

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis t'asseoir ! (48)

Un glissement s'opère alors dans le traitement de la nature au tournant du XIX^e siècle. D'une perspective empirique et pratique au siècle des Lumières, le romantisme fait rupture, en faveur d'un retour vers l'introspection et les sentiments individuels.

1.1.2. Le transcendantalisme, un romantisme tardif et américain

De l'autre côté de l'Atlantique, l'influence du romantisme européen trouve une résonance dans l'émergence du courant transcendantaliste – que certains chercheurs nomment un romantisme *tardif et américain* – en Nouvelle-Angleterre dans les années 1820 et 1830, et qui se manifeste sur le plan littéraire, et, dans une optique plus large, en philosophie. Le *Transcendental Club*, mené par une poignée d'intellectuels de Cambridge – George Putnam, Ralph Waldo Emerson et Frederick Henry Hedge – suscite à sa création un mouvement de protestation à l'encontre de plusieurs institutions, notamment des intellectuels et de la doctrine de l'Église unitarienne des facultés d'Harvard. Trouvant son inspiration dans la philosophie transcendantale de Kant explicitée dans *Critique de la raison pure* (1781), qui s'interroge de façon systématique sur les conditions de possibilité de toute chose, l'expérience transcendantale fait rupture avec le romantisme en deux points : elle s'oppose à l'expérience des sens en faveur de ceux de l'Âme, et ne se place en aucun cas en contradiction à l'expérience de la raison, mais viserait même à élargir le domaine de la science, comme le souligne *Nature* (1836) d'Emerson, qui reste indiscutablement à l'origine de ce mouvement :

Toute science a un but, à savoir, de trouver une théorie de la nature. Nous avons des théories des races et des fonctions, mais à peine une approximation lointaine d'une idée de la création. Nous sommes maintenant si loin de la route de la vérité, que les enseignants religieux se disputent et se haïssent, et les hommes spéculatifs sont considérés comme frivoles et douteux. Mais à un jugement sain, la vérité la plus abstraite est la plus pratique. Chaque fois qu'une vraie théorie apparaît, ce sera sa propre évidence. Son test est, qu'elle va expliquer tous les phénomènes. Beaucoup sont maintenant perçues comme non seulement inexplicables mais inexplicables, telles la langue, le sommeil, les rêves, les bêtes, le sexe.²⁵

De plus, face à la vision urbaniste prônée par la société et ses institutions, le transcendentalisme prodigue un retour à la bonté propre et commune, selon lui, à la fois aux humains et à la nature.

Emerson postule alors un monde basé sur deux entités, la nature et l'âme :

Considéré philosophiquement, l'univers est composé de la Nature et de l'Âme. À proprement parler, donc, tout ce qui est séparé de nous, tout ce que la philosophie distingue comme AUTRE QUE MOI, qui est, à la fois la nature et de l'art, tous les autres hommes et mon propre corps, doivent être classés sous ce nom, NATURE.²⁶

Si le débat théorique entre anthropocentrisme et écocentrisme n'affleure qu'au XX^e siècle, le transcendentalisme d'Emerson valide cependant la thèse de l'appartenance à un même *système* qui englobe l'humain. La nature retrouve alors son aspect providentiel et « Self-reliance », publié dans une collection d'essais en 1841²⁷, invite alors l'humain à fuir la société – ce qui fait écho à l'urbaphobie de Rousseau –, dans le but de forger une communauté d'individus autonomes et indépendants. Le célèbre *Walden* de Thoreau témoigne de ce retranchement dans le milieu naturel que recommande le transcendentalisme :

Au moment où j'ai écrit les pages suivantes, ou du moins la majorité d'entre elles, je vivais seul, dans les bois, à plusieurs lieues de tout voisin, dans une maison que j'avais construite moi-même, sur les bords de l'étang de Walden, à Concord, dans le Massachusetts, et vivais de mon propre labeur. J'y ai vécu pendant deux ans et deux mois. Je séjourne à présent à nouveau en milieu civilisé.²⁸

²⁵ Je traduis de l'anglais : « All science has one aim, namely, to find a theory of nature. We have theories of races and of functions, but scarcely yet a remote approach to an idea of creation. We are now so far from the road to truth, that religious teachers dispute and hate each other, and speculative men are esteemed unsound and frivolous. But to a sound judgement, the most abstract truth is the most practical. Whenever a true theory appears, it will be its own evidence. Its test is, that it will explain all phenomena. Now many are thought not only unexplained but inexplicable; as language, sleep, madness, dreams, beasts, sex. » (Emerson, *Nature* 18)

²⁶ Je traduis de l'anglais : « Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul. Strictly speaking, therefore, all that is separate from us, all which Philosophy distinguishes as the NOT ME, that is, both nature and art, all other men and my own body, must be ranked under this name, NATURE. » (Emerson, *Nature* 18)

²⁷ Emerson, Ralph Waldo. *Essays: First Series*. 1841.

²⁸ Je traduis de l'anglais : « When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only. I lived there two years and two months. At present I am a sojourner in civilized life again. » (Thoreau 5)

C'est ainsi une attitude de non conformisme que prône le transcendantalisme, en dissension avec les valeurs sociales et institutionnelles qui régissent un contexte étatsunien en pleine mutation. Néanmoins, romantisme et transcendantalisme ont forgé – sinon fortement influencé – la prépondérance d'un genre qui a marqué la littérature nord-américaine, celui du *nature writing*.

1.1.3. Le *nature writing*, une littérature de la nature

Le *nature writing*²⁹, que l'on peut circonscrire au contexte étatsunien du début du XIX^e à la première partie du XX^e siècle, recouvre, si nous nous en tenons à une définition liminaire, des écrits majoritairement non fictionnels, de prose ou de poésie, mêlant souvent descriptions de la nature et autobiographie. Ceux-ci héritent supposément des histoires naturelles popularisées au XVIII^e siècle, qui présentaient des descriptions méthodiques de la nature – faune et flore principalement –, à la différence que celles-ci excluaient l'humain et ne proposaient pas de mise en récit, préférant le visuel des planches de botaniques au texte. Mentionnons la prédominance du *nature writing* en Allemagne et en France par l'impact des voyages d'Humboldt, et, dans le monde anglophone – puisque le *nature writing* est avant tout un genre de langue anglaise –, de Gilbert White (1720-1793), ornithologue et naturaliste anglais, qui étudie et reproduit sur le papier plus de 400 espèces de plantes et d'animaux dans le comté de Hampshire et le Sussex entre 1768 et 1793³⁰. William Bartram (1739-1823), à la suite de ses explorations des colonies américaines en 1773 – vingt ans avant Humboldt –, publie nombre de ses illustrations botaniques³¹. Bartram y fait également le récit de ses rencontres avec les populations autochtones locales en Amérique du Nord. L'exploration des grands espaces américains est

²⁹ Consulter Richard Mabey. *The Oxford Book of Nature Writing*. New York: Oxford University Press, 1995.

³⁰ Consulter Gilbert White. *The Natural History and Antiquities of Selborne with Observations on Various Parts of Nature and the Naturalist's Calendar*. London: Benjamin White, 1789.

³¹ Consulter William Bartram. *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws. Containing an Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions; Together with Observations on the Manners of the Indians*. Philadelphia: James & Johnson, 1791.

alors marquée par la découverte d'une faune et d'une flore pour la plupart inconnues, d'où la nécessité de la documenter, mais également par le contact avec des populations indigènes.

Toujours hors du cadre de la littérature fictionnelle, John Muir (1838-1914) représente également une des figures de proue du *nature writing* moderne. Cet Écossais d'origine relate ses explorations et ses rencontres avec les populations locales de la Sierra Nevada³², en actuelle Californie, à la fin du XIX^e siècle³³. Son écriture s'engage pour le respect de l'environnement à travers des observations scientifiques. Le *nature writing* se base ainsi sur une dualité entre poétique et sciences, mais également sur une approche paradoxale de la nature :

Ce qui caractérise un *nature writing* des plus convaincants est sa volonté de reconnaître à la fois le lien étroit et l'altérité propres au monde naturel. Son histoire est ainsi en partie celle de notre perception de nous-mêmes en tant qu'espèce, mais également la quête des caractéristiques essentielles et des limites de l'humain.³⁴

Cette altérité de la nature que le *nature writing* reflète se répercute parallèlement au niveau politique, notamment par l'ambivalence de Muir, qui porte le mouvement préservationniste et prône une vision non utilitariste de la nature³⁵, pour la sauvegarde de ce que les anglophones nomment *wilderness*, c'est-à-dire une nature *sauvage*. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la littérature environnementale étatsunienne, caractérisée par un engagement explicite et un appel à une prise de conscience collective, refait surface à travers *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, qui dénonce ouvertement la désinformation des usines chimiques quant aux effets de l'utilisation des pesticides sur la faune et marque alors un tournant dans la littérature américaine. Plus récemment, Gary Snyder (né en 1930), poète, essayiste et activiste, a popularisé ce genre dans la littérature américaine contemporaine. Le *nature writing* reste cependant un mouvement

³² Consulter John Muir. *The Mountains of California*. New York: Century, 1894.

³³ Le territoire américain connu, ainsi que sa limite – la *frontier* –, ne sont clos qu'à partir de la fin du XIX^e siècle. L'actuelle Californie n'est à l'époque encore qu'un espace vierge. Ce n'est qu'en 1890 que le Bureau du recensement des États-Unis déclare que l'ensemble du territoire est maîtrisé.

³⁴ Je traduis de l'anglais : « What characterizes the most convincing nature writing is a willingness to admit both the kindredness and the otherness of the natural world. Its history is thus in part a history of our views about ourselves as a species, part of the quest for the essential characteristics and boundaries of being human. » (Mabey vii)

³⁵ À l'opposé du mouvement conservationniste, qui suggère l'utilitarisme des ressources naturelles.

qui a marqué le contexte littéraire étatsunien. Qu'en est-il de son influence sur la littérature québécoise ?

1.1.4. L'émergence d'une littérature soucieuse de la nature au Québec

Américaniser la littérature québécoise

L'écriture de la nature aux États-Unis, du XVIII^e au XX^e siècle, du transcendantalisme à l'émergence progressive du *nature writing*, trouve un certain écho dans la littérature québécoise, puisque plusieurs paramètres contextuels leur sont communs. La littérature se fait avant tout le reflet d'une géographie partagée – ou, du moins, comparable – dans l'exploration du territoire du nouveau continent, ce qui semble le trait distinctif le plus sommaire. Jean Morency relève également dans son article « L'américanité et l'américanisation du roman québécois » des intérêts similaires, tels « la jeunesse, l'absorption des peuples autochtones, le *melting pot*, l'oubli de l'Europe, l'importance de l'avenir et le puritanisme. » (34) L'influence américaine repose sur « certains traits relevant autant d'un inconscient collectif marqué par l'expérience du continent neuf que d'un ensemble de valeurs partagées (valeurs sociales, culturelles, religieuses, etc.). » (34) Comme Paul-André Bourque le stipule dans son article « L'américanité du roman québécois », il s'agit de

cette zone grise de l'inconscient collectif dans laquelle on retrouve une « mythologie », des valeurs « archétypales » et une symbolique communes aux deux cultures, une imagerie, en somme, de même qu'un ensemble de phénomènes historiques, linguistiques et sociaux ayant leur correspondance dans l'autre civilisation; en fait, une conception continentale de l'homme et de son destin (15).

Selon Morency, cette influence est premièrement socio-économico-culturelle, mais hérite aussi du médium littéraire, notamment grâce à l'exportation et à la résonance des classiques littéraires américains au XIX^e siècle, qui débute avec Cooper : « s'est amorcée une forme d'ouverture sur la littérature américaine elle-même, avec la découverte des romans de James Fenimore Cooper – qui aurait influencé de nombreux écrivains du XIX^e siècle québécois » (45). Cette influence

reste cependant à double tranchant : si on peut aisément imaginer la synergie d'une destinée commune partagée dans les littératures québécoise et étatsunienne face à l'immensité du territoire, cette influence a également été longtemps perçue comme un écueil à l'encontre de la tradition et de la spécificité québécoises. Cette *américanisation* est souvent caractérisée comme une « faute collective » (Morency 40) :

[L]'américanisation désignera pendant longtemps, au Québec, une réalité considérée comme essentiellement négative, soit le pouvoir de rayonnement et d'attraction de l'économie, de la société et de la culture étatsuniennes, pouvoir perçu comme étant menaçant, voire destructeur. Dans cette perspective, l'américanisation sera synonyme d'un assujettissement, vécu sur le mode de la passivité et de la logique victimaire, à la puissance économique et culturelle des États-Unis. (Morency 40)

Il semble néanmoins nécessaire de séparer la connotation négative du terme *américanisation* de celui d'*américanité*, qui établit une analogie, une parenté entre les représentations littéraires étatsuniennes et québécoises. On remarque par ailleurs de façon diachronique un glissement d'une terminologie à l'autre, l'américanité de telle ou telle œuvre – même en contexte québécois – n'étant cependant connotée ni de façon positive, ni négative. Cette américanité, pour ne citer que les exemples les plus flagrants, peut se lire dans *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin ou encore, très explicitement, dans *Une histoire américaine* (1986) de Jacques Godbout. Dans une optique plus large, l'américanité ne s'arrête pas uniquement au contexte québécois, puisqu'elle résonne avant tout sur le territoire du nouveau continent. Les problématiques du Canada anglophone en héritent également, tout comme l'Amérique latine, mentionnée dans les romans d'Hamelin :

Ces thèmes qui traversent l'œuvre d'Hamelin ne sont cependant pas réductibles au seul espace culturel états-unien, il importe de le préciser, mais ouvrent plus largement sur la représentation d'une américanité qui comprend l'Amérique latine, comme c'est le cas dans *Le soleil des gouffres*, *Sauvages* ou *La constellation du Lynx*. (Thibeault 50)

L'influence de la littérature étatsunienne semble ainsi indirectement véhiculée par le transcendantalisme et trouve un écho dans la littérature québécoise, qui semble créer sa propre spécificité, en rupture avec le vieux continent : « Partout dans les Amériques, les écrivains ont

manifesté, souvent inconsciemment, leur désir de s'affranchir de l'héritage européen en inventant de nouveaux codes littéraires considérés comme étant plus aptes à exprimer une nouvelle réalité continentale ou nationale. » (Morency 37) L'incursion des problématiques environnementales constitue ainsi un renouvellement de l'américanité du roman québécois, mais ce dernier est également l'héritier d'un contexte littéraire proprement québécois, celui de la littérature du terroir.

Le terroir, un idéal de conservation

Comme sa dénomination le suggère, la littérature du terroir et son roman, aussi appelé roman *de mœurs paysannes*, invoquent un attachement foncier à l'espace, qu'il prenne la forme de la terre agricole, du paysage, ou d'une nature qui se révèle parfois hostile. Cet espace, malgré l'immensité du territoire du nouveau continent qui s'offre à la découverte et à sa littérature, semble morcelé, et s'attache à ses spécificités locales. Ainsi le régionalisme, qui ne se limite pas à la littérature québécoise, émerge comme une tendance en Amérique du Nord : c'est un récit de l'occupation de la terre, où les territoires nouvellement défrichés demandent à être habités. Mais si la littérature transcendante américaine semble se tourner davantage vers la nature sauvage et les sentiments de l'âme qu'elle suscite, à l'instar de Thoreau au bord du lac aux environs de Concord dans l'actuel Massachusetts, le courant du roman régionaliste québécois – du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle – confère bien volontiers une vocation utilitaire à l'espace, qui reste une terre agricole de ressources avant tout. Le terroir est décrit non comme un paysage, mais comme la traduction d'un espace et d'un style de vie. De plus, il s'agit non seulement de retranscrire la survivance face au territoire, mais également celle du catholicisme, dont elle est indissociable. La glorification du terroir dans le roman régionaliste est une idéalisation du paysage et des habitus qu'il crée par le discours clérical-nationaliste – qui est sans conteste le plus prégnant au XIX^e siècle au Québec – et de la volonté de *canadianiser* la littérature à travers son particularisme. Inhérente à ce discours, la polarité

entre ville et campagne devient également plus saillante à la suite de l'industrialisation rampante de la fin du XIX^e siècle. Maurice Lemire, historien de la littérature, note à ce propos :

Avec la reprise économique qui suit l'arrivée au pouvoir de Wilfrid Laurier, en 1896, une industrialisation accélérée entraîne un exode des campagnards vers la ville. Montréal atteint bientôt les 400 000 habitants. Dans l'apparition de nouveaux moyens de communication, comme l'automobile, le téléphone et le cinéma, les élites voient une menace pour la survivance française. Les Canadiens français, leur semble-t-il, ont conservé leur langue et leur foi parce qu'ils ont maintenu leur mode de vie traditionnel. (20)

La *ville maudite* promeut des valeurs qui ébranlent le discours traditionnel conservateur de la foi catholique, qui le confronte à l'espace édénique représenté par l'idéal de la campagne et de sa nature providentielle. Aurélien Boivin remarque dans son article « Le roman du terroir » :

Le cadre géographique où [le roman régionaliste] se déroule est la campagne, perçue comme un lieu privilégié, idéalisé, rédempteur, qui assure bonheur et prospérité à celui qui accepte d'y vivre. Cet espace fermé est presque toujours opposé, dans ce genre de roman, à un autre espace, ouvert celui-là, la ville, associée à un lieu de perte, véritable enfer du vice et de la dépravation qui conduit à l'échec celui qui s'y réfugie. (32)

Le roman régionaliste est ainsi caractérisé par la problématique latente du déplacement : tiraillés entre nomadisme et sédentarité, les personnages luttent entre tradition et modernité. Plus engagée – et c'est bien sous cet angle-là qu'elle se rattache clairement à ses prédécesseurs et inspire le type de littérature à l'étude ici –, la littérature du terroir prône alors un idéal conservateur centré sur la survivance de la foi catholique et de la langue française en appelant à sa propre mythologie :

[Le roman régionaliste] cherche plutôt à mettre en garde contre les charmes factices de la ville. [Il] plaide pour le « retour à la terre », selon un mot d'ordre qui circule également dans le discours politique et dans la prose d'idées de l'époque. Retour aux figures héroïques du passé (cultivateur, défricheur, colonisateur, etc.), au mode de vie traditionnel d'un « nous » ethnique défini d'abord et avant tout par la langue française et la religion catholique. (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 194-195)

Boivin témoigne d'une évolution de ce courant et dissocie trois sous-catégories dans le roman du terroir : le roman de la terre, à l'instar de *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, le roman de colonisation, à l'image de *Maria Chapdelaine* (1916)³⁶ de Louis Hémon, et le roman

³⁶ *Maria Chapdelaine* est publié pour la première fois en France en 1914 en feuilleton dans le quotidien *Le Temps*. Consulter <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/251.html>.

agriculteur, comme l'exemple de *L'appel de la terre* (1919)³⁷ de Damase Potvin – à noter que cette catégorisation révèle des tendances qui ne sont point imperméables.

➤ Le roman de la terre

Le roman de la terre, ou roman de la fidélité, traduit la problématique de la succession sur la terre agricole. Ce souci de filiation du territoire est le sujet de *La terre paternelle*, qui marque le début de la littérature du terroir. La terre y est idéalisée à travers le quotidien aisé d'une famille paysanne de Rivière-des-Prairies, dans les environs de Montréal. En opposition à la menace hégémonique de l'anglais, le roman de la terre pose comme objectif explicite de décrire un mode de vie propre à son territoire :

Laissons aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés, peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les grandes adversités (94).

Malgré les embûches et les tentations de la ville, *La terre paternelle* suggère un dénouement heureux dans l'environnement idyllique de la campagne, à travers le retour du fils cadet Charles, qui, après plusieurs années d'économies sur les chantiers, rachète la terre paternelle et réinstalle ses parents dans leur propriété d'origine, démontrant une fois de plus la cyclicité et la générosité de la terre : « nous écrivons dans un pays où les mœurs en général sont pures et simples, et que l'esquisse que nous avons essayé d'en faire, eût été invraisemblable et même souverainement ridicule, si elle se fût terminée par des meurtres, des empoisonnements et des suicides. » (94)

➤ Le roman de colonisation

Le roman de colonisation dépeint la conquête des vastes espaces canadiens-français. C'est un roman qui explore et habite le territoire, le plus souvent en marche vers le grand nord du

³⁷ *L'appel de la terre* est publié pour la première fois en France en 1918 dans *La Vie Canadienne*, en feuilleton, sous le pseudonyme de Jean Ste-Foy.

Québec, à travers la figure du colon. Dans le roman *Maria Chapdelaine*, la famille, menée par la figure paternelle, échappe à l'attraction de l'espace urbain pour habiter les territoires à défricher, plus au nord. *Maria Chapdelaine* est ainsi un condensé des valeurs propres au roman de colonisation, marqué par la persévérance de la tradition québécoise :

Roman symbole, *Maria Chapdelaine* illustre mieux que tout autre [...] « l'âme canadienne » : foi catholique, nécessité de perpétuer le combat national contre l'étranger, éloge du français, notamment de la toponymie du pays, mœurs sociales fondées sur la simplicité d'une famille paysanne, sur le travail de la terre, sur une absence totale de violence de même que sur l'identification profonde à la nature. (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 203)

Il semble également nécessaire de mentionner ici *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, qui met en scène les valeurs conservatrices propres aux romans régionalistes. *Menaud, maître-draveur*, toujours dans cette tension nomadisme/sédentarité, met en avant la figure du coureur de bois, qui s'oppose au statique habitant de la terre et reflète un paradoxe : la terre, objet des convoitises des étrangers, y est représentée comme financièrement bénéfique, puisqu'elle porte le fruit de son labeur, mais inquiète par le côté menaçant et le potentiel mortel de son environnement.

➤ Le roman agriculturiste

À partir des années 1910³⁸, le roman agriculturiste, qui est explicitement un roman à thèse, aborde la terre d'un point de vue utilitariste, mais surtout réaliste. Le roman agriculturiste « est essentiellement une œuvre de propagande car il défend une thèse : le salut économique et social de la race canadienne-française par l'agriculture. » (Boivin 32) La terre y est présentée majoritairement comme vertueuse, puisqu'elle subvient aux besoins primaires de l'humain. *L'appel de la terre*, sous-titré *Roman de mœurs canadiennes* est exemplaire de cette tradition du roman agriculturiste. La représentation de l'exploitation de la terre y est cependant paradoxale : elle est à la fois bénéfique, puisque le dur labeur y est gratifié par la profusion des

³⁸ Aurélien Boivin cite *Restons chez nous !* (1908) de Damase Potvin comme le premier roman agriculturiste.

récoltes, mais également un fardeau marqué par les caprices de la météorologie, et dont les exploitants sont les tributaires. Cette nuance apportée par le roman agricuturiste met en relief un essoufflement de la littérature du terroir, dont le discours finit par révéler des failles, et par le besoin de nuancer la glorification univoque de la terre prônée jusqu'alors.

➤ L'anti-terroir

Afin de compléter l'analyse de Boivin reprise ici, il est nécessaire de mentionner le courant de l'anti-terroir. Bien que la présente rétrospective de la littérature du terroir témoigne de tendances qui traduisent un courant relativement homogène, l'idéalisation du naturel propre à ce type de roman n'est pas embrassée par tous les auteurs. Pour preuve, Albert Laberge écrit *La Scouine* (1918), qui résiste à l'idéal du terroir, à l'encontre de la survivance :

Laberge conteste ouvertement l'idéologie de survivance par la pratique de l'agriculture de subsistance. Pour lui, la vie de l'habitant est un véritable esclavage, un asservissement qui, de ce fait, n'offre aucun répit ni n'apporte aucun bonheur à l'agriculteur, dont le travail est plus difficile, plus éreintant, plus asservissant quand la nature refuse de coopérer, de collaborer. Cette grande nature tant chantée, idéalisée même, par les tenants du régionalisme canadien-français et par les romanciers du terroir, est ici peu accueillante. (Boivin 37)

Laberge y dépeint la figure du paysan comme un être ignorant, parfois bestial, responsable des erreurs qui ont mené à son inévitable faillite financière et humaine. La terre, elle, y est en état de décomposition :

Pendant longtemps, le pays avait été empesté d'une odeur de charogne. Du sein des campagnes verdoyantes et des champs en fleurs, la puanteur s'élevait écœurante, insupportable. Elle assaillait les passants sur les routes et semblait vouloir empoisonner les légers nuages blancs qui glissaient là-haut. C'est à croire que la région était devenue un immense chantier, un amoncellement de pourriture et de corruption. (43)

Cet *anti-terroir* suscite nécessairement un vif émoi dans la foi catholique, qui condamne *La Scouine* dès sa publication. Cependant, l'effritement des valeurs conservatrices du terroir est indéniable, jusqu'à la publication du *Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont, considéré comme le dernier roman de cette période à reprendre le *topos* du village traditionnel canadien-français, tout en s'ouvrant à la différence et à l'ailleurs. Sauf quelques exceptions, les romans

qui paraissent dans les années qui suivent laissent alors entrevoir un déplacement de la campagne vers la ville et les problématiques identitaire(s), nationale et migrante(s); sans pour autant que la nature, alors minoritaire dans la littérature québécoise, n'en soit complètement absente. Dans un entretien avec le journal *Le Devoir*³⁹, Mariève Isabel mentionne par exemple l'œuvre de Gabrielle Roy à travers *Bonheur d'occasion* (1945), *Alexandre Chenevert* (1954), ou encore *L'hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme. Également, *L'Isle au dragon* (1976) de Godbout détonne par son environnementalisme explicite. L'auteur écrit alors probablement le premier roman québécois environnemental : sur fond de mysticisme et de croisade, l'environnement est instrumentalisé à travers l'ironie des pratiques capitalistes de la *Pennsylvania & Texas International* :

Alors le trou du cul se mit à me parler de pollution, un mot qu'il dégustait comme pâte d'amande, il parlait d'écologie aussi, de l'avantage inouï que le capitaliste pourrait bientôt trouver à salir un emplacement grâce, disons, aux déchets industriels d'une compagnie de papier comme cette Consolidated Bathurst, qui déverse ses produits chimiques dans une rivière saine jusqu'à ce qu'elle en meure pour ensuite [...] obtenir du « public », ainsi lésé, par son gouvernement, un contrat juteux dont l'objectif serait de dépolluer le même cours d'eau, « thèse : polluons, antithèse : dépolluons, synthèse : notre profit à chaque extrémité de la chaîne industrielle »... (54)

Le roman de Godbout reste cependant un exemple bien isolé dans les années 1970. Après l'essoufflement des problématiques identitaire(s), nationale et migrante(s), les contextes politique, historique et littéraire font place nette pour aborder la nature et les problématiques environnementales. Il faut donc attendre une vingtaine d'années avant de noter une incursion nette de ces préoccupations en littérature québécoise, comme en témoigne *Sept lacs plus au nord* de Lalonde, publié en 1993, qui fait figure de précurseur dans mon corpus. L'historique littéraire met ainsi en évidence des détours, mais également une filiation évidente de la littérature québécoise contemporaine et de ses prédécesseurs : le romantisme en France, le transcendantalisme et le *nature writing* étatsunien, ainsi que la littérature du terroir québécois

³⁹ Lalonde, Catherine. « Comment la nature pousse dans le roman québécois ». *Le Devoir*, 18 avril 2015, <https://www.ledevoir.com/lire/437531/ecocritique-comment-la-nature-pousse-dans-le-roman-quebecois>.

ont indéniablement influencé les productions littéraires québécoises après les années 1990, ce dont le corpus à l'étude témoigne.

1.2. Terminologie(s) et outils critiques

Dans le domaine de la critique littéraire, les années 1990 ont également été un tournant. Les sciences humaines ont opéré ce qui a été nommé le *spatial turn* : alors focalisées sur des questions de temps et de mémoire, les recherches se sont orientées sur les espaces et, par la suite, sur la place de la nature. En invitant à revisiter le paradigme spatial, les approches critiques du domaine du *géo-* ont alors fait leur apparition.

1.2.1. Une première critique théorique de la Terre : géopoétique et géocritique

La géopoétique s'est imposée à la fin des années 1980 comme courant critique montant, en France notamment. Kenneth White, Écossais d'origine résidant en Bretagne, crée en 1989 l'Institut International de Géopoétique⁴⁰, dans le but de promouvoir une approche théorique qui se revendique universelle, en remettant en question le paradigme de l'humain à la Terre que la société post-industrielle aurait négligé :

La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé.⁴¹

Si White mentionne divers domaines, c'est l'aspect transdisciplinaire qui triomphe ici, et qui place indubitablement la géopoétique comme courant majeur des études culturelles contemporaines. Cependant, par son interrogation des problématiques environnementales, centrales au rapport « Homme-Terre », la géopoétique dénote un souci de notre avenir qui fait

⁴⁰ <http://institut-geopoetique.org/fr/>

⁴¹ <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>

rupture avec les théories du passé, tout comme le suggérait Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* (1970). Malgré sa volonté de repenser les paradigmes qui régissent notre interaction avec notre milieu, White s'inscrit ainsi dans le prolongement des études de Bachelard.

Au Québec, les travaux de Rachel Bouvet, un temps proche collaboratrice de White, et de l'atelier québécois de géopoétique *La Traversée*⁴², témoignent d'un intérêt pour le courant géopoétique et également de son universalité. Néanmoins, à l'opposé de la transdisciplinarité assumée de White, les travaux de Bouvet se focalisent sur la théorisation et l'application de ces théories au domaine littéraire, que l'on qualifie de géopoétique *littéraire*.

Bertrand Westphal, de son côté, assume la scission avec la géopoétique et lui préfère une approche *géocritique* pour évoquer son application aux explorations littéraires. Au moins partiellement influencé par les analyses de Bachelard et de Maurice Blanchot⁴³, dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), Westphal remet en cause l'optique surannée à travers laquelle nous apprécions notre environnement : « La perception et la représentation de l'espace ne participent pas de l'évidence. Point n'est d'appréhension immuable des critères spatiaux, point de lecture statique des données topiques. Notre culture est encore redevable de schémas hérités des Lumières ou, mieux, du positivisme. » (9) À travers *La Géocritique mode d'emploi* (2000), Westphal base la géocritique sur trois principes théoriques : la spatio-temporalité, continuum indivisible; la transgressivité, qui définit la mobilité de l'espace et son hétérogénéité; et la référentialité, qui affirme le lien étroit et l'insoluble distanciation entre la représentation de l'espace et son référent réel. De manière analogue aux précurseurs en géopoétique et géocritique, certains théoriciens, dans le même souci de repenser notre rapport à l'environnement pour préserver sa durabilité, ont fait émerger un modèle de pensée qui se préoccupe des problématiques environnementales et de leurs représentations : « Quoique

⁴² <https://latraverseegeopoetique.com/>

⁴³ Consulter Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

environnement ne soit pas synonyme d'espace, les deux se chevauchent et se caractérisent par le rapport intime que l'humain noue avec eux. » (Ziethen 21) Parallèlement, les courants de l'*éco-* ont ainsi fait leur apparition dans le discours critique, dans un premier temps aux États-Unis, à partir de la deuxième moitié des années 1970, avant de s'instituer et de se ramifier dans les années 1990.

1.2.2. Vers une théorie littéraire des représentations des problématiques environnementales

Aux origines de l'écocritique

En 1974, la théorie littéraire s'intéresse pour la première fois aux représentations des problématiques environnementales à travers les travaux de Meeker dans *The Comedy of Survival*. Il est le premier à parler d'une *écologie littéraire*, qu'il définit de la manière suivante : « L'écologie littéraire [...] est l'étude des thèmes et relations biologiques tels qu'ils apparaissent dans les œuvres littéraires. C'est en même temps une tentative de mettre au jour les rôles que la littérature a joués dans l'écologie de l'espèce humaine. »⁴⁴ Un constat est établi à la base de cet essai : la littérature non seulement peut, mais a joué et continue de jouer un rôle dans notre compréhension de la nature et des problématiques environnementales. *L'écologie littéraire* de Meeker invite ainsi à une analyse réciproque des représentations littéraires de l'environnement et de l'influence de la littérature sur notre traitement de l'environnement. De plus, un changement de paradigme analytique doit s'imposer par son sujet, face à une polarisation des sciences et de la littérature dans le domaine académique, qui s'est faite nettement plus prégnante dans les dernières décennies : « L'écologie et la littérature comparée cherchent tous deux à pallier cette désastreuse séparation en postulant que le sujet en lui-même

⁴⁴ Je traduis de l'anglais : « Literary ecology [...] is the study of biological themes and relationships which appear in literary works. It is simultaneously an attempt to discover what roles have been played by literature in the ecology of the human species. » (Meeker 9)

devrait imposer la façon dont il est compris. »⁴⁵ Une volonté de réconciliation – voire de synergie – entre les deux domaines justifie ainsi la collocation du nom *écologie* et de l’adjectif *littéraire*. Les analyses pratiques de Meeker se concentrent cependant – comme le sous-titre de l’essai « Literary Ecology and a Play Ethic » le suggère – sur le théâtre – plus précisément les pièces de Shakespeare et de Dante, sans interroger d’œuvres plus contemporaines –, ce qui explique probablement le peu de résonance de l’essai à l’époque.

En 1978, dans un article de l’*Iowa Review*, Rueckert est le premier à utiliser le terme *ecocriticism* – semblable dans ses objectifs à ceux de Meeker – et à appliquer ses théories critiques à l’étude d’un corpus de formes variées; dans le temps, l’espace et le genre. Rappelant la première loi de l’écologie « “Tout est connecté.” »⁴⁶, Rueckert cite *King Lear* (1608) de Shakespeare, *Moby Dick* (1851) d’Herman Melville, *Song of Myself* (1855) de Walt Whitman et même *Turtle Island* (1974) de Snyder, et propose que la force poétique créatrice que nous appliquons à la littérature puisse à la fois refléter et influencer les problématiques environnementales contemporaines : « De quelle manière pouvons-nous utiliser l’énergie, la créativité, la connaissance, la vision que nous attribuons à la littérature aux problèmes humains qui, selon l’écologie, détruisent la biosphère, notre habitat ? »⁴⁷ Il faut cependant attendre les années 1990 pour que l’écocritique acquière une relative notoriété et aboutisse à une certaine stabilité, qui s’impose alors à travers une définition du champ et des objectifs de ce courant théorique.

⁴⁵ Je traduis de l’anglais : « Both ecology and comparative literature seek to remedy this disastrous separation by assuming that their subject matter itself must dictate the manner in which it must be understood. » (Meeker 13)

⁴⁶ Je traduis de l’anglais : « “Everything is connected to everything else.” » (Rueckert 73)

⁴⁷ Je traduis de l’anglais : « [H]ow can we apply the energy, the creativity, the knowledge, the vision we know to be in literature to the human-made problems ecology tells us are destroying the biosphere which is our home? » (Rueckert 85)

Définir l'écocritique et son objet d'étude

Établir le lien entre postmodernité et écocritique est aisé, comme le relève Dana Phillips dans *The Truth of Ecology. Nature, Culture and Literature in America* (2003) : « Comme le postmodernisme, l'écocritique prend acte du fait que nous sommes devenus modernes. »⁴⁸ La critique explique que la rupture ne s'exerce pas tant dans le cadre contextuel théorique et les préceptes desquels l'écocritique émerge mais plutôt dans l'optique utilisée : alors que le postmodernisme s'est focalisé sur le passé et l'historiographie, l'écocritique témoigne d'un réel souci de l'avenir, stimulé par les inquiétudes environnementales. Cela n'implique pas pour autant un détournement du passé, puisque celui-ci est particulièrement formateur, notamment à travers l'évolution historique de la polarité entre nature et culture. Phillips rajoute, « [l]a majorité de[s] efforts [en écocritique] pour dépister les connections entre culture et nature ont été déployés afin d'imaginer comment cela avait dû être dans le bon vieux temps avant que nous soyons entrés en conflit avec la nature, avant que nous l'ayons conquise et détérioré nos liens avec elle.⁴⁹ » Cependant, l'ombre faite à l'écocritique par l'hégémonie des études postmodernes ralentit son développement et l'aboutissement à une définition légitime. Cheryll Glotfelty et Harold Fromm livrent dans *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (1996) une première tentative de définition du champ : « Mais qu'est-ce *donc* que l'écocritique ? Il s'agit simplement de l'étude des relations entre littérature et l'environnement physique.⁵⁰ » Une définition liminaire qu'ils élaborent quelques lignes plus loin :

L'écocritique s'intéresse au lien complexe entre les sphères naturelle et culturelle, en particulier aux artefacts culturels du langage et de la littérature. Comme position critique,

⁴⁸ Traduction de Pierre Schoentjes de l'anglais : « Like postmodernism, ecocriticism also assumes that we have become modern. » (Phillips 35)

⁴⁹ Traduction de Pierre Schoentjes de l'anglais : « The bulk of [...] efforts [in ecocriticism] to trace the connections between culture and nature have been devoted to attempts to imagine what it must have been like in the good old days before we were drawn in conflict with nature, conquered it, and then severed our connections with it. » (Phillips 35-36)

⁵⁰ Je traduis de l'anglais : « What then *is* ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. » (Glotfelty et Fromm xviii)

l'écocritique a un pied en littérature et l'autre sur la terre; comme discours théorique, elle négocie entre l'humain et le non-humain.⁵¹

Potentiellement, même si la définition se recentre sur les artefacts culturels littéraires, Glotfelty et Fromm impliquent une pluralité disciplinaire du champ écocritique, qui relève à la fois de la richesse et de la jeunesse du courant. Cependant, l'écocritique vise indubitablement à réduire le décalage entre nature et culture, humain et non humain, établi par Phillips. De plus, le lien complexe évoqué par Glotfelty et Fromm fait écho aux propos de Meeker sur l'interdépendance de la littérature et des problématiques environnementales, ce qu'Élise Salaün confirme : « L'écocritique, en tant qu'approche spécifiquement littéraire, peut rejoindre l'écologie dans son analyse des enjeux politiques à la base de la relation humains/habitat représentée dans les œuvres littéraires. » (115) Afin de dépasser une simple énumération des incursions des thématiques environnementales en littérature⁵², l'écocritique joue de cette dualité analytique : il s'agit de « relever et [d'] expliquer le sens de l'aspect écologique des œuvres, qu'il soit discursif ou représentatif » (Salaün 112), mais également de voir quelle tangente épistémologique elle peut induire sur notre compréhension de l'environnement. Malgré des définitions généralistes du courant théorique, il s'agit également ici de proposer une définition de l'objet d'étude, à savoir quels ouvrages sont susceptibles de voir une lecture renouvelée à travers la perspective écocritique. Pour cela, je retiendrai les quatre traits distinctifs de ce que Buell nomme le *texte environnemental* dans *The Environmental Imagination* :

1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais aussi comme présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle; 2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime; 3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte; 4. Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte.⁵³

⁵¹ Je traduis de l'anglais : « Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman. » (Glotfelty et Fromm xix)

⁵² « Conventional ecocriticism is heavily thematic. » (Morton 2)

⁵³ Traduction de Pierre Schoentjes de l'anglais :

1. The nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history. [...]

Les traits de Buell établissent ainsi 4 constantes caractéristiques du texte environnemental : l'humain doit être réintégré dans son environnement, la perspective doit être désanthropisée, le texte doit proposer une réflexion d'ordre éthique, et l'environnement doit être envisagé comme un processus. Cette définition à la fois souple et relative donne ainsi une première assise terminologique à *la littérature environnementale* – terme retenu dans cette étude pour désigner les productions littéraires répondant à ces critères –, malgré certaines dissonances. Chacune des œuvres présentes dans le corpus à l'étude respecte les quatre traits du *texte environnemental* selon Buell.

Un champ critique en constante mutation

Bien que l'essai liminaire de Meeker *The Comedy of Survival* ait gagné une attention rétrospective grandissante ces dernières années, un champ critique substantiel n'apparaît que dans les années 1990. La première vague écocritique⁵⁴ se focalise principalement sur le romantisme anglais et la tradition du *nature writing* étatsunien, dans la lignée des travaux de Rueckert, qui suggérait un changement paradigmatique de notre éthique de l'environnement : « Au milieu des années 1990, dans sa première phase, que l'on nomme première vague, l'écocritique a démontré l'importance de construire des relations éthiques avec le monde naturel.⁵⁵ » Il s'agit, comme Meeker le suggérait, de pallier la scission historique entre nature et culture. L'analyse s'effectue surtout de manière spatiale et le glissement sémantique se confondrait presque alors à une analyse des espaces purement naturels, de l'exode rural opéré par le romantisme anglais et le *nature writing* aux États-Unis. Afin de remédier à ce

2. The human interest is not understood to be the only legitimate interest. [...]

3. Human accountability to the environment is part of the text's ethical orientation. [...]

4. Some sense of the environment as a process rather than as a constant or a given is at least implicit in the text. (Buell, *The Environmental Imagination* 7-8)

⁵⁴ Il est communément remarqué que l'écocritique se sépare en trois *vagues*, chacune avec ses spécificités analytiques.

⁵⁵ Je traduis de l'anglais : « In its first stage of development in the mid 1990s, labelled as the first wave, ecocriticism showed the importance of developing ethical relationships with the natural world. » (Oppermann 14)

déplacement vers un autre extrême, la deuxième vague écocritique, de la fin des années 1990 au milieu des années 2000, intègre dans son analyse des espaces annexes, notamment urbains. La ville y est reconnue comme espace écocritique viable au même titre que la nature *sauvage* proprement dite, puisque l'on s'attache davantage à l'interconnexion entre nature et culture, entre l'humain et son habitat.

Alors que les deux premières vagues se sont concentrées sur l'assimilation de lieux hétérogènes, la troisième, que l'on considère comme actuelle, se détache du local pour s'emparer des problématiques globales, à l'échelle de la planète. L'environnement, indéniablement, est un enjeu planétaire qui dépasse les politiques locales : « Les récentes avancées dans le domaine indiquent l'émergence d'une troisième vague qui témoigne de la transgression des frontières géopolitiques pour envisager une perspective globale.⁵⁶ » Le cas des littératures européennes est particulièrement représentatif de cette tension entre les espaces local et global en écocritique, comme le souligne Posthumus : « il existe des écocritiques différentes en Europe comme l'écocritique allemande [...] ou italienne [...], entre autres, mais dans l'avenir, ces écocritiques retiendront-elles leurs différences face à l'uniformisation législative européenne ? » (« État des lieux de la pensée écocritique française » 151) Cela n'implique pas nécessairement un oubli des particularités locales, puisque l'écocritique tient compte des spécificités propres à chaque contexte culturel et/ou national : en réponse aux théories d'Ursula K. Heise⁵⁷, Posthumus souligne que « chaque culture produit ses propres concepts de la nature, ses propres discours écologiques, ses propres rapports au milieu. » (« Vers une écocritique française » 87) Cela est applicable au Québec, qui possède sa propre appréhension de la nature, son propre discours sur l'environnement, et ainsi sa propre

⁵⁶ Je traduis de l'anglais : « the recent developments in the field indicate the emergence of a third wave which accounts for ecocriticism's transcendence of geopolitical borders to assume a truly global status. » (Oppermann 14)

⁵⁷ Consulter Ursula K. Heise. *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

écocritique. Les recherches dans le domaine semblent avoir pris un tournant encore plus récent en élargissant le spectre de ses sujets : l'écocritique négocie en ce moment un dialogue avec les œuvres de science-fiction et les dystopies⁵⁸. De plus, l'écocritique se diversifie en combinant plusieurs approches théoriques complémentaires; le rapprochement des études postcoloniales est, selon Buell, particulièrement visible ces dernières années : « Dans les cinq dernières années, la synergie entre l'écocritique et les études postcoloniales a augmenté de façon exponentielle.⁵⁹ » Les articles de Rob Nixon⁶⁰ et de Graham Huggan⁶¹ sont assez explicites à ce sujet : le discours environnemental, tout comme le discours colonial, s'inscrit dans une pratique de domination des idées humanistes du colonisateur, dont résulte dans les deux cas une oppression culturelle sur le colonisé :

La critique postcoloniale a renouvelé avec succès, et non pas découvert béatement, son engagement envers l'environnement, en insistant sur le caractère indissociable des crises actuelles du traitement de l'écologie à travers son héritage historique de domination impériale et les pratiques autoritaristes.⁶²

Parallèlement au débat local/global, le lien entre écocritique et postcolonialisme invite à repenser la perspective globale afin de ne pas tomber dans ce que Crosby nomme *impérialisme écologique*⁶³. Dans la même logique de domination, le discours critique féministe trace des parallèles avec l'écocritique qui remonte aux années 1970. L'intérêt grandissant depuis les années 1990 pour le courant critique dit *écoféministe* – terme créé par Françoise d'Eaubonne dans *Le féminisme ou la mort* (1974) – soutient cette thèse : « L'écoféminisme soutient qu'il y

⁵⁸ Consulter Lawrence Buell. "Ecocriticism. Some Emerging Trends" *Qui Parle* 19.2 (2011): 87-115.

⁵⁹ Je traduis de l'anglais : « The last half-decade has seen a dramatic increase in the synergy between ecocriticism and postcolonial studies. » (Buell, "Ecocriticism" 98)

⁶⁰ Nixon, Rob. "Environmentalism and Postcolonialism" in Loomba, Ania, Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton and Jed Etsy (eds.). *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham, NC/London: Duke University Press, 2005, 233-251.

⁶¹ Huggan, Graham. "'Greening' Postcolonialism: Ecocritical Perspectives" *Modern Fiction Studies* 50.3 (2004): 701-733.

⁶² Je traduis de l'anglais : « Postcolonial criticism has effectively renewed, rather than belatedly discovered, its commitment to the environment, reiterating its insistence on the inseparability of current crises of ecological mismanagement from historical legacies of imperialistic exploitation and authoritarian abuse. » (Huggan 702)

⁶³ Consulter Alfred W. Crosby. *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

a d'importantes connexions – historiques, symboliques, théoriques – entre la domination des femmes et la nature non-humaine.⁶⁴ » L'oppression exercée sur la nature, au même titre que sur les femmes ou les peuples colonisés, relève ainsi de constructions fondées sur un impérialisme idéologique.

Malgré une mutation constante, le champ écocritique est marqué par certains événements qui témoignent d'une institutionnalisation – au moins partielle – de ses pratiques. En 1992, la création de l'ASLE (*The Association for the Study of Literature and the Environment*) regroupe des chercheurs qui souhaitent faire la jonction entre littérature et environnement. Buell mentionne également que la bibliothèque du Congrès a créé une nouvelle catégorie dans la classification de ses ouvrages en 2002 : « cette reconnaissance accrue d'une petite avant-garde opérant d'abord dans des cercles limités a dû attendre la prolifération de ses médias [...] et de maisons de publication telles la bibliothèque du Congrès, qui a accepté le label "Écocritique" dans son système de classification.⁶⁵ »

Quelques divergences dans le champ écocritique

Il serait tentant, à travers une analyse rétrospective, de conférer une certaine homogénéité au champ écocritique. Les différentes optiques utilisables et utilisées – le local et le global, par exemple – confirment cependant la complexité de la tâche, et laissent entrevoir des tendances, des spectres analytiques, que l'on peut observer dans la diachronie de l'écocritique. Par son éparpillement des pratiques théoriques, que ce soit de façon géographique – les spécificités de l'écocritique française face à l'Union européenne – ou transdisciplinaire – littérature et

⁶⁴ Je traduis de l'anglais : « Ecological feminism is the position that there are important connections—historical, symbolic, theoretical—between the domination of women and the domination of nonhuman nature. » (Warren 125)

⁶⁵ Je traduis de l'anglais : « that wider recognition of an initially small vanguard operating at first within a relatively delimited pair of niches needed to await the proliferation of venues [...] and such imprimaturs as the Library of Congress's 2002 adoption of "Ecocriticism" as a subject heading [...]. » (Buell, "Ecocriticism" 104)

environnement évidemment, mais également psychologie, sociologie, anthropologie –, l'écocritique varie, ce qui rend la définition de ses pratiques complexe :

L'ouverture stratégique qui caractérise le début de l'écocritique est devenue à un certain point ambivalente, garantissant le succès de l'écocritique dans sa volonté de gagner du terrain et de la crédibilité dans le monde académique, mais résultant aussi en une incertitude concernant les objectifs apparents de l'écocritique.⁶⁶

La définition liminaire de Glotfelty – « L'écocritique est l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique. » – reste alors une tentative tout à fait légitime puisque ses principes de base restent encore indécis. Dans cette optique, le point de vue à adopter est alors laissé à la charge du chercheur en écocritique :

Concrètement, que ce soit à l'intérieur de cadres théoriques aboutis ou émergents, tout dépend des voix, des points de vue, et des visions des chercheurs en écocritique. Pour eux, il relève alors de l'honnêteté intellectuelle et non d'un individualisme excessif de se demander : « quel type de chercheur en écocritique suis-je ? »⁶⁷

De plus, selon plusieurs chercheurs⁶⁸, la théorie écocritique est encore fragile, et ses bases demandent à être consolidées. David Mazel, chercheur en écocritique, écrivait en 2008 : « L'écocritique a besoin de théorie pour gagner sa légitimité dans le monde académique.⁶⁹ » Du côté francophone, l'écocritique semble aussi montrer des divergences. Dans cette étude, la perspective écopoétique lui sera préférée.

1.2.3. Une poétique de la nature : de l'écocritique à l'écopoétique

La scission est parfois uniquement sémantique entre *écocritique* et *écopoétique*, puisque les critiques optent pour les mêmes pratiques analytiques – qui reflètent dans les deux cas « l'idée

⁶⁶ Je traduis de l'anglais : « The strategic openness that characterizes early ecocriticism has become to a certain degree ambivalent, garnering success for ecocriticism in its bid to gain footing and credibility in academia, but also resulting in some uncertainty about what ecocriticism does or seeks to do » (Estok 205).

⁶⁷ Je traduis de l'anglais : « In fact, whether within consolidated or emerging theoretical frameworks, much depends on the individual voices, views, and visions of the ecocritics themselves. It is therefore a matter of intellectual honesty and not of excess individualism for ecocritics to ask themselves, "What kind of ecocritics am I?" » (Iovino 760)

⁶⁸ Consulter John Parham. "The Poverty of Ecocritical Theory: E.P. Thompson and the British Perspective" *New Formations* 64 (2008): 25-36.

⁶⁹ Je traduis de l'anglais : « Ecocriticism needs theory to gain academic legitimacy » (Mazel 39).

d'une réinvention de la nature » (Pughe 68) –, en définissant leur approche par l'un des deux termes. Cependant, la séparation est souvent nettement plus prononcée et, notamment « [p]our marquer les spécificités de l'univers francophone, le terme *écopoétique* s'est imposé » (Romestaing, Schoentjes et Simon). Ce terme est également moins transdisciplinaire et souligne la spécificité littéraire des représentations de la nature et des problématiques environnementales. Plusieurs chercheurs notent que « [l]e rapport à la nature imaginée par la littérature dite "environnementale" n'est jamais direct, le texte instaurant une médiation entre l'écrivain et la nature » (Schoentjes, « Animalité et écriture de la nature » 646), dont une *poétique* émerge. Il faut alors tempérer les mots de Thomas Pughe et *repenser* – plus que *réinventer* – l'équilibre entre nature et culture tel qu'il est représenté par le médium littéraire.

Pour un imaginaire littéraire de la nature

L'écopoétique s'enquiert de relever la charge environnementale qui est véhiculée par le texte, ainsi que son influence sur l'imaginaire. Le texte environnemental est ainsi vecteur de glissements paradigmatiques qui, eux, peuvent induire de réels changements pragmatiques dans notre relation à notre environnement : « un des premiers postulats de l'écopoétique [est] : qu'elle imagine un lieu qui n'existe pas ou qu'elle charge d'imaginaire un lieu réel, la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde. » (Schoentjes, *Ce qui a lieu* 273) Comme le rajoute Buell, nos constructions idéologiques informent notre comportement, notamment en ce qui concerne les problématiques environnementales : « la manière dont nous imaginons une chose, vraie ou fausse, affecte notre conduite envers elle⁷⁰ ». Buell prend pour exemple l'influence de *Walden* de Thoreau : « Walden Woods, aux environs de Concord, dans le Massachusetts, est devenu le terrain d'une bataille législative parce que les écrits de Thoreau ont poussé certains à le percevoir comme un espace sacré qui devait être préservé à son état

⁷⁰ Traduction de Schoentjes de l'anglais : « How we image a thing, true or false, affects our conduct toward it » (Buell, *The Environmental Imagination* 3).

“naturel”.⁷¹ » La littérature peut potentiellement influencer l’imaginaire et ainsi « pouss[er] [les] lecteurs à adopter un comportement plus respectueux envers l’environnement. » (Schoentjes, « Animalité et écriture de la nature » 646) L’écopoétique se focalise sur un imaginaire et une prise de conscience qui suggère une action – *poétique*, dans sa racine grecque, suggérant l’idée d’un « faire » –, une *poétique* discursive, narrative, énonciative et stylistique de conscientisation, ce que le terme *écocritique* ne reflète pas nécessairement de façon fidèle. Pour induire de telles pratiques, les problématiques environnementales s’intéressent alors à d’autres véhicules : « L’écopoétique doit se soucier d’un éveil des consciences. Pour la mise en pratique, il faut faire usage d’autres types de discours.⁷² » Retenir le terme *écopoétique* permet déjà un premier raffermissement théorique, tel qu’il est souhaité par Parham.

La métaphore de l’« écosystème linguistique »

Le texte environnemental exprime et influence l’imaginaire. À travers ses choix discursifs, narratifs, énonciatifs et stylistiques, la complexité de la forme de l’écrit et du langage employé peut être envisagée comme le reflet des propriétés des écosystèmes qui nous entourent. Ainsi le langage, qui n’est que *moyen* de communication, est nécessairement façonné et refaçonné continuellement par les objets qu’il s’essaye à décrire. Cette hypothèse est évoquée au XIX^e siècle par Humboldt, qui postule un rapprochement entre le naturel et les constructions langagières dans le premier tome de *Kosmos* (1845)⁷³. Anne-Gaëlle Weber note à ce propos : « [Alexander von Humboldt] suggère que la « sphère de la nature physique » (« die physische Sphäre ») n’est pas étrangère à la structure des langues, dans la mesure où l’intelligence, le sentiment et la Nature sont intimement liés. » (Weber 5) À l’aube d’une écopoétique théorique,

⁷¹ Je traduis de l’anglais : « Walden Woods in Concord, Massachusetts, has become a legal battleground because Thoreau’s writings have led many to perceive it as a sacred space that should be kept in its “natural” state. » (Buell, *The Environmental Imagination* 3)

⁷² Je traduis de l’anglais : « Eco-poetics must concern itself with consciousness. When it comes to practice, we have to speak in other discourses. » (Bate 266)

⁷³ Humboldt, Alexander von. *Kosmos*. Stuttgart und Tübingen: J. G. Gotta’scher Verlag, 1845.

l'essai *Song of the Earth* (2000) de Bate recycle ce postulat en se démarquant du courant écocritique, et explicite les spécificités du texte environnemental à travers l'exemple de la poésie : « Ce livre explique pourquoi la poésie est toujours importante alors que nous entrons dans un nouveau millénaire qui sera défini par la technologie. C'est un livre sur l'aliénation de l'humain à la nature en Occident. Il porte sur la capacité de l'écrivain.e à rétablir notre ancrage sur la Terre, notre habitat.⁷⁴ » Dana Phillips – qui se considère chercheuse en *écocritique* – reprend le même constat en stipulant que le rôle du chercheur est d'établir un rapport de complexité entre la nature et le langage du littéraire : « *L'écocritique [...] pourra suggérer assez modestement que la complexité du langage, et en particulier du langage poétique, est l'expression, ne serait-ce que partielle, de la complexité de la nature.*⁷⁵ » Le texte littéraire s'impose ainsi comme un « écosystème linguistique » (Blanc, Pughe et Chartier 22) marqué par des enjeux discursifs, narratifs, énonciatifs et stylistiques dont le terme *écopoétique* traduit l'importance.

Un « faire » littéraire du récit environnemental

L'objectif principal de l'écopoétique est de faire ressortir les stratégies discursives, narratives, énonciatives et stylistiques propres à une littérature environnementale. Ces stratégies proposent de revisiter la dichotomie nature/culture et d'influencer un imaginaire, et, de ce fait, d'induire d'éventuels changements paradigmatiques : il s'agit de « considérer l'écriture et la forme même des textes comme une incitation à faire évoluer la pensée écologique, voire comme une expression de cette pensée. » (Blanc, Pughe et Chartier 17) C'est ainsi tout un système de pensée qui demande à être redéfini en écopoétique : « L'éco-poétique [...] est analysée comme

⁷⁴ Je traduis de l'anglais : « This is a book about why poetry continues to matter as we enter a new millennium that will be ruled by technology. It is a book about modern Western man's alienation from nature. It is about the capacity of the writer to restore us to the earth which is our home. » (Bate vii)

⁷⁵ Traduction de Blanc, Pughe et Chartier de l'anglais : « The ecocritic [...] will be able to suggest, modestly enough, that the complexity of language, poetic language in particular, is expressive of the complexity of nature at least some of the time » (Phillips 144).

ouvrant à la fois sur une réinvention esthétique et un renouvellement intellectuel et émotionnel de notre interaction avec la nature. » (Pughe 68) Notre compréhension de l'environnement est basée sur des constructions idéologiques qui doivent être remplacées par une approche flexible plus empirique, qui reflète les problématiques environnementales actuelles. Reprenant les observations de Greg Garrard⁷⁶, Parham explique :

Après avoir attiré l'attention sur la façon dont notre compréhension des problèmes environnementaux a été définie par les métaphores littéraires – « la pastorale », « la nature sauvage », « l'apocalypse », [...] l'écologie postmoderne est menée à produire une « poétique responsable » qui [...] reconnaît et revisite continuellement les tropes linguistiques et culturels et les métaphores qui, en conceptualisant notre place dans le monde naturel, ont un impact dans les domaines de la pratique scientifique et des décisions politiques.⁷⁷

L'écopoétique s'enquiert d'une prise de conscience environnementale, dans le but d'influencer les pratiques politiques : « La notion d'écopoétique agit en amont de la politique, ce qui implique que la prise de conscience mène à la pratique⁷⁸ ». Blanc, Pughe et Chartier évoquent alors une « esthétique pragmatique » (25), puisqu'elle « concerne [...] la pratique politique au sens où elle met en exercice non plus simplement l'idée d'un vivre ensemble, mais d'un faire ensemble, ou d'un faire par le vivre » (25). Ainsi, comme le rappelle Bate, il est nécessaire de séparer la conscientisation induite par les recherches en écopoétique des vertus pédagogiques qu'on pourrait leur conférer :

Il serait naïf de croire qu'un ouvrage de critique littéraire puisse être le terrain adéquat pour proposer un programme pratique pour une meilleure gestion de notre environnement. C'est pourquoi l'écopoétique ne devrait pas se baser sur une liste de suppositions et de propositions à propos de problématiques environnementales spécifiques, mais se définir comme une réflexion sur de notre façon d'habiter la planète⁷⁹.

⁷⁶ Consulter Greg Garrard. *Ecocriticism*. London/New York: Routledge, 2004.

⁷⁷ Je traduis de l'anglais : « Having drawn attention to the way in which our understanding of environmental issues has been shaped by literary metaphors - 'pastoral', 'wilderness', 'apocalypse', [...] postmodern ecology will generate a new 'poetics of responsibility' which [...] would recognize, and continually re-examine, the linguistic and cultural tropes and metaphors that, in conceptualising our place within the natural system, impact upon areas such as scientific practice and political decision-making. » (Parham 27)

⁷⁸ Je traduis de l'anglais : « the notion of the 'ecopoetic' [is] 'pre-political' - with the implication that 'consciousness' will lead to 'practice' » (Parham 29).

⁷⁹ Je traduis de l'anglais : « it would be quixotic to suppose that a work of literary criticism might be an appropriate place in which to spell out a practical programme for better environmental management. This is why ecopoetics should begin not as a set of assumptions or proposals about particular environmental issues, but as a way of reflecting upon it might mean to dwell the earth. » (Bate 266)

Il faut alors opposer Pughe, Blanc et Chartier, qui soulignent le pragmatisme de l'écopoétique, et Bate et Parham, qui soulignent avant tout les avancées théoriques.

* * *

Le romantisme européen, ainsi que le transcendantalisme et le *nature writing* étatsuniens ont marqué l'appréhension occidentale de l'environnement naturel par leur prégnance idéologique. Les écrits de Thoreau, *Walden* tout particulièrement, en seraient presque devenus clichés. Concernant la spécificité québécoise, bien que la nature ait été indirectement présente dès les premiers récits de voyages au XVI^e siècle⁸⁰, la littérature du terroir fait figure de première lecture de la relation à l'environnement, même si celle-ci se présente souvent de façon binaire. La relecture de tels ouvrages à l'aune de la montée des problématiques environnementales dans les discours sociopolitiques suscite un regain d'intérêt et se traduit par une percée timide du courant écocritique dans les années 1970, puis soutenue à partir des années 1990. Cependant, face à la diversité des pratiques, la théorie a eu du mal à s'affirmer et à obtenir une part de légitimité académique, qu'il reste encore à ce jour à déterminer, et les divergences entre chercheurs ne facilitent ni la définition d'objectifs communs, ni l'établissement d'une terminologie fiable. Dans le domaine francophone, il semblerait pourtant que l'*écopoétique* tire son épingle du jeu, en proposant des analyses discursives, narratives, énonciatives et stylistiques spécifiques aux représentations littéraires de la nature et des problématiques environnementales. Les chapitres suivants proposent de mettre en évidence ces pratiques dans mon corpus.

⁸⁰ Consulter Éric Des Enffans d'Avernas. *Analyse écocritique de l'œuvre de Samuel de Champlain*. Thèse de Maîtrise. Université de Waterloo, 2016, <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/10270>.

Chapitre II

Nature et perception

*« The question is not what you look at,
but what you see. »*

Henry David Thoreau

La littérature environnementale propose de représenter la nature et les problématiques environnementales, qui restent toutefois tributaires d'un processus de perception, c'est-à-dire de l'activité par laquelle le sujet fait l'expérience de ce qui l'entoure, processus qui est influencé par des variables culturelles subjectives dans le temps et l'espace : lieu, âge, croyance... Si, en Occident, l'activisme environnemental tend vers le mondialisme – sous le slogan « sauvons la planète ! », plus percutant que le pragmatisme d'une action locale –, la perception de la nature, qui reste évidemment centrale au discours environnemental, porte à débat, puisqu'elle relève d'un effort de conceptualisation à travers des constructions hétérogènes, pour la plupart en constante évolution. Qu'est-ce que la *nature* ? Une réponse toute faite est sûrement au bord des lèvres de l'interrogé, désignant des espaces plus ou moins sylvestres ou agrestes, ou l'opposant diamétralement à une urbanité, sans pour autant pouvoir en définir la permanence. L'approche peut alors se révéler empirique, à travers l'exploration de l'espace, la météorologie et l'expérience des sens – le monde tel qu'il s'offre à l'expérimentation –; néanmoins le concept de *nature* dépasse cette tangibilité *quasi* factuelle. Car plus on s'y applique, plus la définition de *nature* perd de son évidence. Ce chapitre sera l'occasion de proposer une délimitation du concept de *nature* tel qu'il est entendu dans la présente étude, en revenant notamment sur son étymologie, sur les multiples réalités que ce concept a désignées ainsi que sur les présupposés qui en régissent notre perception. Il sera également question d'analyser le rôle médiateur du texte pour le lecteur, et qui participe ainsi largement au processus de perception. Je reviendrai notamment sur le discours scientifique, plus ou moins présent dans le récit, qui met en relief la polarisation de l'humain et de la nature en littérature.

2.1. Comment (re-)définir le concept de *nature* ?

2.1.1. Étymologie(s) et définition(s)

La *nature*, au sens général, désigne, selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales⁸¹, l'« ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines. » La scission s'observe ainsi entre l'humain et la *nature* dès sa définition, et cette acception ne conçoit plus la *nature* dans son sens latin d'essence, mais comme cadre de vie et réservoir de ressources à l'espèce humaine, soulignant de ce fait la centralité et pourtant la distance de l'humain à travers sa conceptualisation de la *nature*. Cet ensemble inclut de façon non exhaustive le relief, le sol, le climat, l'eau, les espèces animales, végétales et minérales, comme ensemble de données matérielles et concrètes. Les courants littéraires qui se sont tournés vers la nature – du romantisme au transcendantalisme à la littérature environnementale – ont remis en cause sa finalité, comme le prouvent les écrits d'Emerson : « Il est nécessaire de se demander : quelle est la finalité de la nature ?⁸² » Dans la deuxième partie du XX^e siècle, l'ascension médiatique de l'activisme environnemental a, une fois de plus, remanié notre conception de la *nature*, en évacuant tout semblant de permanence dans le temps. La crise environnementale actuelle n'est plus une problématique purement scientifique, puisqu'elle demande également une nouvelle conceptualisation théorique et esthétique de ce qui fait la *nature*, que nous avons longtemps opposée à la *culture*. Comme le souligne Neil Evernden dans *The Social Creation of Nature* (1992) : « Ce que l'on nomme crise environnementale n'impose pas nécessairement de trouver des solutions mais plutôt de redéfinir ce qui fait partie de la nature.⁸³ » La critique écopoétique, en retravaillant notre perception de la nature dans l'espace littéraire, « ouvr[e] à la fois sur une réinvention esthétique et sur un

⁸¹ <https://www.cnrtl.fr/>

⁸² Je traduis de l'anglais : « Let us inquire : to what end is nature ? » (Emerson, *The Portable Emerson* 17)

⁸³ Je traduis de l'anglais : « The so-called environmental crisis demands not the inventing of solutions, but the re-creation of *the things themselves*. » (Evernden 123)

renouvellement intellectuel et émotionnel de notre interaction avec la nature. » (Pughe 68) La crise environnementale joue tout autant dans le notionnel qu'avec des réalités tangibles. Le médium littéraire est de ce fait envisagé comme une réponse au discours anthropocentrique des sciences naturelles et technologiques, afin de renouer le lien entre naturel et culturel :

[L]a littérature est le lieu d'où l'on peut imaginer de nouveaux modes de vivre, de nouvelles réalités, et donc, de nouveaux rapports au monde, à la planète et à la terre. [...] [L]a littérature est la voix de la contestation, de la subversion, de la mise en cause des autres discours sociaux. [...] [L]a littérature est l'outil linguistique qui permet de mettre en évidence les limites, les possibilités et les impossibilités des représentations du monde. (Posthumus, *Vers une écocritique française* 86)

Si nous revenons à la question quintessentielle d'Emerson, la littérature propose ainsi des pistes de recherches dans son fond comme dans sa forme sur la finalité de la *nature*.

2.1.2. La nature comme processus

Ce que l'on décrit comme *nature* – dans son acception la plus répandue, qui désigne le non humain – englobe des organismes vivants, qu'ils soient animaux, végétaux, ou minéraux, et qui sont par conséquent sujets à évolutions, mutations, procès. Par essence, la nature échappe à toute notion de pérennité, et se définit en tant que processus plus aisément qu'en termes de stabilité, ce qui justifie la complexité du concept. L'humain est trompé par une illusion de permanence, puisque les changements sont assez lents pour passer inaperçus, particulièrement dans le domaine du minéral. Notre perception de la nature évolue ainsi suivant des événements ponctuels, assez violents pour qu'ils fragilisent le semblant de permanence de nos modes de vie : catastrophes naturelles (ouragans, typhons, tornades, tsunamis, séismes), extinctions d'espèces végétale ou animale, etc. Un décalage s'établit ainsi entre temps mesuré et temps ressenti. Il est par ailleurs intéressant de constater à quel point les discours de fin du monde prennent instantanément le relais de ces événements-chocs, tant l'humain semble doué d'un manichéisme applicable à toute situation.

Schoentjes évoque à maintes reprises cette évolution diachronique saccadée du regard – littéraire ou non – sur la nature, marquée au XX^e siècle, selon lui, par l’omniprésence de la menace atomique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans un effort de conscientisation qui transcende les frontières nationales, les événements d’Hiroshima et de Nagasaki font ressortir une polarité qui jusqu’à présent n’était qu’anecdotique : « L’après-guerre marque une rupture parce que la question de la préservation de la nature, discrète jusqu’à cette époque, vient s’ajouter aux préoccupations des écrivains. » (*Ce qui a lieu* 60) La littérature fait alors ressurgir des problématiques qui paraissaient auparavant peu pertinentes :

Des œuvres qui s’intéressent aux animaux et à leurs droits, aux paysages et à la manière dont nous habitons le monde, qui interrogent notre position vis-à-vis de la pollution et des déchets, qui questionnent la sauvagerie ou problématissent la répartition des richesses naturelles et le réchauffement climatique, contribuent à conférer un nouveau rôle à la littérature. La curiosité pour la nature vivante – les joies qu’elle offre et les menaces qui pèsent sur elle – est une des voies que la littérature a trouvées pour se renouveler. (*Ce qui a lieu* 161)

C’est précisément sur la notion de processus et de son potentiel déclin qu’une veine littéraire s’est inscrite depuis la deuxième partie du XX^e siècle. Dans le contexte québécois, ce changement paradigmatique se ressent dans l’abandon de la littérature du terroir en 1945 et dans l’apparition progressive de textes à caractère environnemental à partir des années 1990. L’optique se déplace alors d’une nature instrumentalisée ou utilitaire à une nature à *préserver*. De plus, dans la littérature environnementale québécoise contemporaine, le rythme de la nature est un processus qui s’inscrit dans le temps, en imposant des cycles, à commencer par ceux des saisons. *Sept lacs plus au nord* de Lalonde s’ouvre sur ces quelques lignes :

On était aux premiers jours d’octobre, jours de lumière violente, de grands éclairages dramatiques dans lesquels on peut voir des nuées d’oiseaux voler très bas, suivre les serpents des rivières vers le sud, traverser le ciel en longues noces oscillantes, au-dessus de nos têtes. Déjà les nuits étaient froides, les matins éclatants et tristes. (11)

Lalonde met ici l’accent sur plusieurs éléments qui impliquent la perception : la lumière, le mouvement des animaux, le flot de la rivière, les couleurs, la température. Et si ce rythme n’est pas explicitement celui des saisons – Lalonde mentionne uniquement le mois d’octobre, sans

plus de précisions –, il traduit tout de même un processus cyclique de la nature qui se joue dans le temps à plus grande échelle; celui de la mort et des générations, comme le suggère Saucier dans *Il pleuvait des oiseaux* : « Le temps va retourner tout ça à la terre. » (47)

2.1.3. Une lecture codifiée de la nature

Notre perception de la nature est en constante mutation, influencée par son imaginaire et la médiation qui s'instaure entre le réel et l'observateur. À travers ses représentations, qu'elles soient littéraires ou non, non seulement le mode d'expression fait transparaître une nature cultivée par le filtre médiateur qu'elle impose, mais la définition que l'on en donne est toute relative, puisqu'irréremdiablement façonnée par une optique, souvent le regard humain. L'objet, tout comme l'angle qui capture, pointe vers l'humain. Linda Hutcheon rappelle, dans une étude sur le postmodernisme, que « [m]ême la nature ne pousse pas sur les arbres⁸⁴ » puisque celle-ci semble perdre de son évidence à mesure que nous remodelons la dichotomie nature/culture. Et Schoentjes d'expliquer : « la nature n'existe pas telle quelle dans la réalité et relève elle aussi d'une construction. » (*Ce qui a lieu* 27) Il s'agit d'une nature codifiée par le regard humain, tout comme la terminologie qu'on lui applique et qui est un produit culturel : « la “vraie” nature a disparu puisque l’“environnement” est désormais le produit de l'activité humaine. » (Gavillon 88) Nous appliquons de ce fait irréremdiablement un prisme à la lecture de la nature qui rappelle que celle-ci est une construction sociale. Les termes qu'on lui applique subliment le déchirement entre l'humain et la nature, faisant émerger un glissement de la *perception* de la nature à sa *conception*. La nature n'est non plus le fruit empirique de l'expérimentation, mais reflète un processus de conceptualisation, en faisant appel à certains discours et imaginaires. Le village – parmi d'autres espaces –, à l'opposé de la métropole montréalaise, devient alors un des symboles malmenés d'une vision désuète de la nature, redondante dans *La héronnière* par

⁸⁴ Traduction de Schoentjes de l'anglais : « Even nature [...] doesn't grow on trees. » (Hutcheon 2)

exemple, qui reste focalisée sur une dépendance de ses habitants à la terre, comme le démontre la protagoniste Martine de la nouvelle « Élisabeth a menti » : « On aurait dit qu'elle avait honte, une sorte de honte archaïque attachée à la condition de paysan. » (53) Cependant, même si le prisme que l'on applique à la nature codifie notre vision d'une manière qui trahit des généralisations, notre perception est influencée par plusieurs paramètres qui ne sont pas uniquement marqués par leur évolution diachronique.

La perception de la nature est avant tout personnelle, mais les conceptions auxquelles elles se réfèrent sont souvent collectives. Bien qu'ils prennent une place moindre au XXI^e siècle, les discours religieux ont historiquement influencé beaucoup d'autres discours, notamment ceux sur notre environnement. De manière générale, tout discours créationniste invoque une conception centrale de ce que nous nommons *nature*. Les trois grandes religions du Livre – Christianisme, Islam, Judaïsme – imposent un respect de la nature dès leur genèse. N'ignorons pas également au XXI^e siècle l'omniprésence des discours médiatiques qui instillent une multitude de paradoxes à propos de la nature, à la fois relais des discours alarmistes des catastrophes naturelles et de la société de consommation qui mène potentiellement à ces événements. Les représentations de la nature par l'humain usent alors de ce décalage entre la perception pure et l'influence de conceptions parfois millénaires.

2.1.4. Une nature sous tension(s)

Le discours littéraire, plutôt que d'opter pour un manichéisme, arpente la voie de la subversion, comme l'évoque Posthumus. Dans cette optique, face au rejet de l'espace naturel qui a pu dominer la littérature à la suite de la littérature du terroir au Québec, mais également la littérature de l'après-guerre en France, « [c]'est la civilisation qui est aujourd'hui suspecte et la sauvagerie qui se voit valorisée dans une démarche qui privilégie un foisonnement imaginaire plutôt qu'une raison catégorisant avec rigueur. » (Schoentjes, *Ce qui a lieu* 199) La littérature

se tourne à nouveau vers la nature et doit repenser ses modes de représentation de son environnement. Mais « [c]omment en effet prôner un retour à la nature quand de plus en plus de territoires sauvages sont en train de céder à l'urbanisation et à l'industrialisation ? » (Pughe et Granger 5) La littérature délaisse la polarisation de l'humain et du naturel pour aborder d'autres stratégies qui redéfinissent ce concept protéiforme. Au contraire, elle propose depuis peu des niveaux d'intégration universels entre ces deux sphères que Norbert Elias évoquait dans *Die Gesellschaft der Individuen* (1983), et que Bernard Kalaora traduit en introduction de son étude *Au-delà de la nature, l'environnement* (1998) :

Traiter de la relation entre l'homme et la nature en tant que niveau d'intégration et processus peut également être, à ses débuts, une tâche malaisée. [...] L'urbanisation croissante ainsi que le renforcement du contrôle humain sur les processus naturels ont marqué de leur empreinte notre expérience et notre pensée. C'est pourquoi l'idée que les hommes et leur monde existent séparés de la nature s'est gravée profondément dans les formes traditionnelles du langage et de la pensée. [...] L'intégration des hommes entre eux et leur intégration avec les processus naturels sont inséparables. (5)

Si parler d'intégration entre l'humain et le naturel ne semble pas cerner dans leur entièreté les problématiques qui régissent la définition de la nature, il s'agit néanmoins de réfléchir en termes de tensions ou de spectres plus que d'exclusion réciproque. Pour ce faire, Schoentjes définit quatre tensions⁸⁵ discursives qui traversent, selon lui, toute écriture de la nature :

- « Sauvagerie »/« civilisation » : La nature, telle qu'elle est représentée dans la littérature, est plus ou moins « sauvage » ou « civilisée ». Ce traitement peut évoluer avec le temps, comme dans le cas de la représentation de la forêt, qui, après avoir été un lieu suspect, est maintenant valorisée, à l'opposé de la civilisation.
- « Esthétique »/« utilitaire » : Il faut opposer ici le paysage et sa vocation esthétique, comme dans le cas du jardin, opposé à l'utilitarisme de l'espace agricole, exemplifié dans la littérature du terroir.

⁸⁵ Consulter les pages 198 à 211 de l'ouvrage *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*.

- « Concret »/« imagination » : La littérature environnementale, même si elle n'est pas une leçon de réalisme, propose de faire l'expérience de l'espace naturel dans sa dimension tangible, et ce à travers la mise en récit. Elle négocie ainsi entre le « concret » et l'« imagination ».
- « Ordre »/« chaos » : À travers l'expérience sensorielle qui caractérise la découverte de la nature, la perception fait ressortir soit un accord soit un désaccord entre l'observateur et son environnement.

Par exemple, dans *Champagne*, Simon et Violette, deux habitants du lac, s'adonnent à « un semblant de vraie nature, pas totalement sauvage puisque déformée par quelques humains paisibles flanqués de leurs habitats discrets, mais ce désordre était le leur et ils se laissèrent dériver sans hâte aux abords du lac à l'Oie » (288), suggérant ainsi un glissement à la fois sur l'axe entre « sauvagerie » et « civilisation » et celui entre « ordre » et « chaos ». On retrouve également cette tension dans *Il pleuvait des oiseaux*, qui joue ponctuellement avec la marge entre espaces anthropisés ou non, notamment à travers les personnages de la photographe et de Charlie et Marie-Desneige, qui naviguent constamment entre la nature sauvage et la civilisation. Autour de *La héronnière*, au fil des nouvelles, les néo-ruraux du village partagent plusieurs optiques divergentes, entre la visée utilitariste de l'espace, voué à l'exploitation des ressources et celle esthétique du paysage et de la faune qui y vit, en plus de la dimension historique et scientifique de l'endroit. *Le Joueur de flûte* et *Sept lacs plus au nord* s'inscrivent eux nettement en tension entre le « concret » et l'« imagination », notamment à travers la quête identitaire du soi à travers l'autre, qu'il s'agisse de la figure de l'Autochtone chez Lalonde ou celle du père chez Hamelin. Les recueils de nouvelles *Espèces en voie de disparition* et *Sauvages – La héronnière* ayant une cohérence dans l'espace –, par définition, se révèlent trop disparates pour qu'ils puissent être analysés ici. Certaines tensions ressortent cependant chez Hamelin qui, même s'il évoque dans *Sauvages* qu'« [à] plusieurs endroits, la forêt a complètement disparu »

(« Le monde de Jacob » 235), à d'autres, ne peut que constater « *l'essor vengeur et inexorable de la forêt en train de tranquillement reprendre possession des lieux* » (« Le monde de Jacob » 237), négociant alors entre « ordre » et le « chaos ». À noter que la tension de Schoentjes la plus prégnante dans les productions littéraires à l'étude est certainement cette dernière, qui fait écho à un positionnement du sujet dans son environnement naturel, souvent opposé de façon binaire entre anthropocentrisme et écocentrisme. Sur le plan discursif, les choix de représentation de l'auteur.e calquent ainsi un positionnement éthique et une réflexion sur la nature de la part du/de la protagoniste. Une nature perçue comme chaotique reflètera une relation de confrontation, ou du moins un désaccord entre le protagoniste et son environnement naturel, alors qu'à l'inverse, une nature perçue de façon ordonnée reflètera un idéal d'harmonie et de symbiose. Un glissement sur cette tension – souvent du « chaos » vers l'« ordre », rarement l'inverse – équivaut alors à une réévaluation paradigmatique par l'observateur de sa place au sein du milieu dans lequel il évolue, réévaluation qui peut être déclenchée de manière spontanée ou face à un événement particulier, mais qui traduit une réflexion nettement plus profonde, sur le long terme, dans la psychologie du/de la protagoniste. Les tensions établies par Schoentjes dans son analyse seront reprises et amendées au long de cette étude.

2.1.5. Déconstruire la nature

Afin de trouver l'origine de ces tensions, il faut alors essayer de déconstruire notre perception de la nature. La littérature environnementale propose de faire abstraction des présupposés qui régissent notre appréhension et compréhension du naturel, que ce soit du côté du scripteur ou du lecteur. La science occidentale, dont on peut noter un essor exponentiel au siècle des Lumières, comme l'évoque Meeker dans *The Comedy of Survival*, a progressivement pris le rôle d'un outil de manipulation du concept de nature au lieu d'une invitation à partager ces procédés : « La science occidentale a été perçue comme un instrument de manipulation de la nature bien plus qu'une étude qui permettrait à l'humanité à participer de façon avisée à ses

processus.⁸⁶ » De ce fait, la perspective occidentale place traditionnellement l'humain à l'extérieur de la nature. Elle traduit la vocation tragique et presque héroïque de l'humain face aux catastrophes naturelles et la crise environnementale dont il est bien souvent – disons-le intelligiblement – le principal responsable :

Il est tentant de considérer l'homme occidental comme l'image collective du héros de tragédie, faisant face à la crise environnementale comme il en a éprouvé d'autres auparavant. L'humain a cherché le bien et s'est apporté le mal en conséquence de ses efforts, à la manière de ses prédécesseurs.⁸⁷

Il s'agit ainsi de se distancier de présupposés historiques, mais également d'un type de récit occidental – remontant à la tragédie classique, Meeker évoque principalement Shakespeare – qui impose un symbolisme de la quête du héros, ici face à la crise environnementale. La question de la possibilité d'une telle distanciation entre humain et nature se pose ici même, puisque ces conceptions sont si profondément ancrées dans l'inconscient collectif :

Tout retour à la nature, toute identification avec [la nature] revient en quelque sorte à un acte d'acculturation ou d'exploration métaphorique qui rappelle les polarités entre nature et culture, ou animal et homme, sur lesquelles se fondent les civilisations modernes. Peut-on écrire la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? (Pughe et Granger 3-4)

Cette visée est possible, car « [l]'idéal d'une poétique écologique serait donc de dire l'altérité de la nature (de ce qui est sauvage) sans la civiliser, sans la cultiver. » (Blanc, Pughe, et Chartier 21) Ainsi « la littérature ne recrée pas la nature. En revanche, elle réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature et les représentations de la nature que l'homme se fait. » (Pughe 73) Ce travail se situe alors majoritairement du côté de l'écrivain, mais aussi de celui du lecteur avisé.

⁸⁶ Je traduis de l'anglais : « Western science has been regarded as an instrument for manipulating nature rather than as a study which will allow humanity to participate more knowingly in its processes. » (Meeker 17)

⁸⁷ Je traduis de l'anglais : « It is tempting to see Western man as a collective image of the tragic hero facing the ecological crisis as tragic heroes have faced other crises. Man has sought the good and brought evil upon himself as a consequence of his efforts, just as all tragic heroes have done. » (Meeker 58)

2.2. Percevoir la nature

2.2.1. Le travail médiateur du texte

Si la codification de notre perception de la nature et des problématiques qui lui sont liées est une évidence, on ne peut négliger que, dans le cas du texte, le langage à lui seul ajoute une strate de médiation qui s'additionne à notre perception déjà orientée. La littérature crée de ce fait un filtre entre le texte d'un côté, et la réalité tangible de l'autre. Comme le rappelle Schoentjes, « [l]e rapport à la nature imaginée par la littérature dite "environnementale" n'est jamais direct, le texte instaurant une médiation entre l'écrivain et la nature. » (« Animalité et écriture de la nature » 646) Il s'agit alors d'une représentation de réalité par le prisme personnel et collectif de la perception. Il est cependant du ressort de la littérature, comme de tout art, de s'inscrire dans une démarche de représentation oblique plus que d'une pâle copie de la réalité. Le prisme linguistique de cette médiation textuelle joue ainsi d'une fusion de la réalité et de l'imaginaire – en *tension* constante, pour reprendre le terme employé par Schoentjes – qui s'inspirent et s'alimentent réciproquement, dans l'espace circonscrit du texte. La littérature agit ainsi comme un actant majeur de la perception de la nature et des problématiques environnementales. Schoentjes évoque l'exemple de la forêt :

« La forêt » est un récit qui nous oblige à reconnaître le monde dans ce qu'il a de tangible. Cela n'implique évidemment pas que sa seule ambition soit descriptive et que l'imaginaire n'y ait plus aucun droit. Bien au contraire : tout lieu s'enrichit des histoires, même imaginaires, qui s'y trouvent situées, et la forêt est depuis toujours un endroit très propice au surgissement de la fiction. » (*Ce qui a lieu* 205)

Dans la littérature environnementale, la forêt, *topos* récurrent de la nature, est ainsi l'expression d'un imaginaire dont elle s'inspire réciproquement. Par exemple, *Il pleuvait des oiseaux* de Saucier s'inscrit autour d'un lac des environs de Timmins, caché dans la forêt, espace où on se perd pour mieux se retrouver et qui se révèle presque imperméable, puisque seule la photographe réussit à se frayer un chemin au sein de ce lieu chargé d'imaginaire. Dans d'autres écrits, que ce soit dans *Sauvages*, dans *Le Joueur de flûte* et *Sept lacs plus au nord*, où la forêt

est un espace lié à l'amérindianité, dans *Espèces en voie de disparition*, dans *La héronnière* ou dans *Champagne*, tous reprennent ce lieu en stimulant son imaginaire et en invitant à le repenser, établissant de ce fait une médiation entre l'imaginaire et le réel par le biais du texte.

2.2.2. Quel rôle pour la littérature environnementale ?

La littérature environnementale reflète « la place toujours grandissante que les problématiques liées à la nature et à sa préservation occupent dans la littérature des dernières années. » (Schoentjes, *Ce qui a lieu* 13) Ces écrits sont cependant fréquemment relégués au rang de littérature *référentielle*, c'est-à-dire qui exprimerait le simple reflet d'une emprise grandissante de certaines problématiques environnementales, du médium télévisuel au littéraire, en intégrant une expérience de la nature et de ses enjeux. Elle s'enquiert cependant de changements esthétiques qui ont des répercussions pragmatiques jusque dans notre comportement :

L'évocation de la nature par la description attentive du réel sensible, une pratique à laquelle certains détracteurs entendent réduire le genre quand ils le qualifient de naïvement référentiel, peut impliquer une argumentation rhétorique visant à convaincre le lecteur de la nécessité de préserver l'environnement. (Schoentjes, *Ce qui a lieu* 125)

Cette tension se négocie alors dans le prolongement du débat entre reflet et vision de la littérature environnementale. Une référentialité s'impose nécessairement dans toute littérature, celle-ci favorisant l'expérience – certes médiatisée – de la nature. Le lecteur fait l'expérience, à travers la littérature, d'un terrain qu'il n'aborde pas nécessairement au quotidien. Cette première médiation n'est pas directe, entre le lecteur et l'expérience proposée du lieu. Comme le stipule Buell dans *The Environmental Imagination*, « la façon dont nous percevons une chose détermine la manière dont nous nous comporterons envers elle.⁸⁸ » Ainsi, dans le panorama de la perception de la nature, négliger l'influence du fictionnel, à travers l'imaginaire et sa

⁸⁸ Traduction de Schoentjes de l'anglais : « How we image a thing, true or false, affects our conduct toward it » (Buell 3).

poétique, serait réducteur. Weber traduit les mots d’Humboldt au XIX^e siècle dans *Kosmos*, qui évoquait déjà ce sujet :

[L]a science, fondée sur des observations rigoureuses et dégagées des fausses apparences, nous a appris à connaître des phénomènes et des lois de l’univers. Mais ce spectacle de la nature ne serait pas complet si nous ne considérions comment il se reflète dans la pensée et dans l’imagination disposée aux impressions poétiques.⁸⁹

Puisque l’expérience concrète de la nature se fait de plus en plus rare au XXI^e siècle, fait dû pour beaucoup à la rupture consommée avec la ruralité, la littérature environnementale propose une réévaluation de notre perception de la nature à travers la médiation du texte :

À une époque qui a vu l’éloignement des paysages « sauvages » et la disparition de l’univers rural, la littérature participe à repenser notre relation à la nature. Parce que les œuvres dépassent la « simple » ambition descriptive, elles contribuent à accorder une valeur à cette nature de moins en moins visible, et ce faisant elles nous aident à lui donner un sens. (Schoentjes, *Ce qui a lieu* 101)

La représentation de notre appréhension de la nature est ainsi la voie d’un renouvellement pour la littérature, notamment québécoise, depuis le début des années 1980.

2.2.3. La métaphore de la nature et le schéma actanciel

Une lecture écopoétique peut faire émerger plusieurs niveaux de négociation; elle s’inspire premièrement d’une expérience du concret, comme le rappelle Schoentjes : « [L’examen] se tourne donc prioritairement vers des œuvres qui font voir le monde dans sa dimension concrète : il est moins curieux de célébration lyrique ou de dimension symbolique que d’écritures qui font voir et sentir le monde. » (*Ce qui a lieu* 18) Cependant, elle ne refuse pas l’imaginaire, mais évacue d’un côté le simple calque de la réalité et de l’autre les dérives lyriques en glissant sur la tension « concret »/« imagination » évoquée plus tôt. De ce fait, plusieurs parallèles s’établissent dans la littérature environnementale. Une analogie transparaît entre l’humain et la

⁸⁹ Traduction de Weber de l’allemand : « Die Hauptresultate der Beobachtung wie sie, von der Phantasie entbloßt, der reinen Objektivität wissenschaftlicher Naturbeschreibung angehören, sind, eng an einander gereiht, in dem ersten Band dieses Werks, unter der Form eines Naturgemaltes, aufgestellt worden. Jetzt betrachten wir den Reflet des durch die äußeren Sinne empfangenen Bildes auf das Gefühl und die dichterisch gestimmte Einbildungskraft. » (Humboldt 3)

nature, particulièrement dans leurs maux respectifs, comme on peut le lire dans la nouvelle « Il y a autre chose... » du recueil *Espèces en voie de disparition*. Le feu très concret des incendies de forêts se retrouve ainsi dans les métaphores stylistiques des états d'âme de Jacques, supposant des séquences similaires sur l'humain et la nature : « Cet incendie-là n'était rien, peut-être, comparé au grand feu qui dévorait Jacques » (79). Kalaora observe même une analogie entre les problématiques environnementales et sociétales, particulièrement dans les médias télévisuels. Les expressions et métaphores utilisées pour décrire les catastrophes environnementales sont bien souvent celles que l'on adopte pour les problématiques sociétales⁹⁰ :

Les auteurs [...] observent que, dans les informations télévisées, les dysfonctionnements de la nature servent fréquemment de métaphore des problèmes de société. Le chaos, la violence des éléments, le risque, l'insécurité font écho à la perturbation de l'ordre quotidien et à la rupture des liens sociaux. La nature relève alors de l'univers de l'insécurité sociale avec le sida, la drogue, le terrorisme et devient un fléau social, défini par son caractère incontrôlable, massif et invisible. Alors qu'elle était un plaisir pour l'homme, elle devient un souci. (182)

En littérature, cette affinité renvoie également au personnage tragique de Meeker, faisant face à la crise environnementale comme il a éprouvé d'autres défis auparavant. À la fois instigateur et victime des changements climatiques, le héros, affublé de son « *hybris* coupable » (Chelebourg 75), devra lutter pour son salut au même titre que celui de la nature : « Le discours de l'alerte environnementale se structure selon le fameux schéma narratif : situation initiale [...]; élément perturbateur [...]; péripéties [...]; élément de résolution [...]; situation finale, désastre ou salut » (Chelebourg 8). La littérature environnementale, qui reprend nécessairement certains traits du discours de l'urgence environnementale, superpose ainsi le schéma narratif au

⁹⁰ Les bulletins télévisés utilisent régulièrement les mêmes expressions et métaphores devenues clichées. En période d'élections, on évoque par exemple le *raz-de-marée* électoral ou encore des *tempêtes* dans le milieu politique.

schéma actancier dans son récit. Le schéma actancier, établi par les travaux d'Algirdas Julien Greimas⁹¹, pourrait se représenter par le schéma suivant :

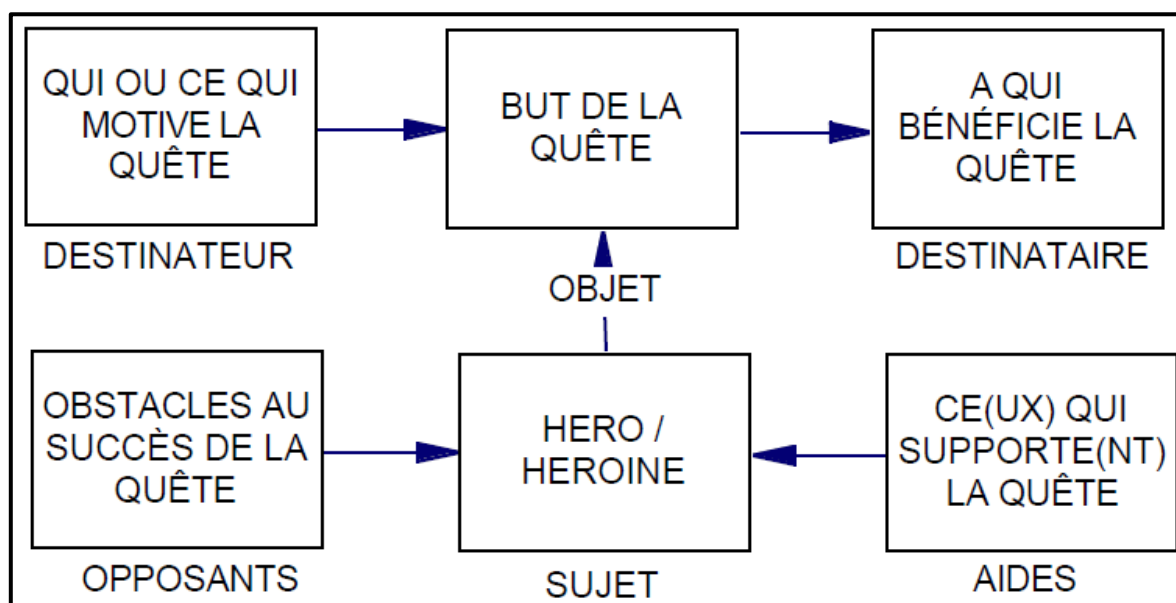


Figure 6 : Les actants du récit chez Greimas⁹²

Ainsi appliqué à notre corpus romanesque⁹³, le schéma actancier centré sur les protagonistes et à l'espace qu'ils pratiquent – et leurs enjeux environnementaux – se résumerait de façon schématique par le tableau suivant, si l'on se limite aux questions de sujet et d'objet. Le schéma actancier de la littérature environnementale propose ainsi un objet double, qui passe par une quête personnelle, souvent première face à celle de la nature, qui paraît, elle, souvent secondaire, faisant figure de valeur ajoutée à l'intrigue :

⁹¹ Consulter Algirdas Julien Greimas. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications* 8.1 (1966) : 28-59.

⁹² Consulter François Victor Tochon. « La formation réflexive pour une approche plus profonde de l'enseignement des langues et cultures ». *Recherches et applications. Le français dans le monde* 56 (2014) : 102-117.

⁹³ Les recueils de nouvelles ont été écartés de ce tableau afin de ne pas l'alourdir.

Roman	Sujet(s)	Quête(s) personnelle et/ou naturelle	Adjuvant(s)	Opposant(s)	Situation finale
<i>Champagne</i> (2008) Monique Proulx	Lila Szach	Préserver le lac à l'Oie	Jérémie Simon	Les promoteurs Clément	Situation ouverte qui invite à la vigilance
<i>Il pleuvait des oiseaux</i> (2011) Jocelyne Saucier	La photographe	Trouver Boychuck/Documenter le passé des grands feux	Tom Charlie	-	Mort de Tom et Charlie Exposition à Toronto
<i>Le Joueur de flûte</i> (2001) Louis Hamelin	Ti-Luc Blouin	Retrouver son père/Sauver l'île Mere	-	La compagnie Westop	Destruction de la forêt de l'île Mere
<i>Sept lacs plus au nord</i> (1993) Robert Lalonde	Michel	Retrouver l'Autochtone	Angèle	-	Salut

Tableau 1 : Le schéma actanciel appliqué au corpus à l'étude

Cette conception relativement linéaire du récit – au niveau de la diégèse et de l'alerte environnementale – révèle une analogie entre le destin de la nature et de l'humain. Il s'agit alors de proposer une nouvelle manière d'entrer en résonance avec l'imaginaire d'une époque fascinée par un avenir dont elle se sent responsable. Cette linéarité narrative du récit environnemental participe aussi à la remise en question dans l'imaginaire du modèle de l'éternel retour de la climatologie, cadencée par les saisons et, à plus long terme, des périodes de réchauffement et de glaciation.

2.3. Quelle place pour l'empirisme et les sciences ?

2.3.1. De l'empirisme à la *mathesis universalis*

Dans cette médiation constante entre le réel et le lecteur, une tendance perce ponctuellement dans les textes. Outre la perception biaisée du regard qui codifie le paysage, le discours sur la nature véhiculé est également influencé par les sciences, et sinon par les pratiques scientifiques qu'elles suggèrent. Il est fait appel à un savoir qui module le regard sur la nature, et qui n'est plus uniquement basé sur un ressenti perceptif et/ou émotionnel. Cela renforce l'hypothèse que cette littérature se situe dans l'héritage littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment dans les démarches qu'elle emploie : elle renvoie à la rupture entre le rationalisme scientifique des Lumières à partir de la fin du XVII^e siècle et le courant romantique, faisant une plus large place aux affects face à la nature. Cette synergie des deux perspectives témoigne d'une démarche qui n'est pas sans rappeler les propos de Rousseau, introspectif face à la nature lors de ses promenades aux abords d'Ermenonville dans *Les rêveries du promeneur solitaire* : « Je ferai sur moi-même à quelque égard les opérations que font les physiciens sur l'air pour en connoître l'état journalier. J'appliquerai le baromettre à mon ame, et ces opérations, bien dirigées et longtems / repetées me pourroient fournir des resultats aussi surs que les leurs. » (14) Le penchant scientifique de l'expérience de l'auto-observation et du milieu naturel réconcilie ici l'ancienne polarité des mondes naturels et scientifiques. Rousseau évoque ici une *méthode*, basée sur l'observation empirique, afin d'aboutir possiblement à des conclusions scientifiques, pratique qui persiste ponctuellement dans la littérature environnementale québécoise et réunit deux notions qui pourraient sembler antithétiques : le *sensible*, du ressort de l'émotionnel et du sensoriel, et le *savoir*, de l'observation et la science, pourraient ainsi venir se greffer aux tensions discursives évoquées par Schoentjes.

Si la littérature environnementale québécoise fait appel aux sciences, le savoir y est bien souvent empirique – tout comme celui de Rousseau –, basé sur une observation minutieuse des habitudes des espèces végétales ou animales. Ti-Luc, dans *Le Joueur de flûte*, mentionne dès l'enfance ce travail d'observation qui prenait la majeure partie de son temps, et qui dénote par la précision avec laquelle il décrit l'estuaire du Saint-Laurent en Gaspésie et l'importance des perceptions sensorielles :

Ayant hérité d'un petit pécule, ma mère avait quitté l'arrière-pays gaspésien pour louer une maisonnette au bord de la mer. Les goélands au vol désordonné, plongeant en piqué les jours de grand vent. Les crabes crevés retournés après la tempête, avec leurs carapaces de couleur de rouille pâle. La pourpre gélatineuse des méduses affalées sur les galets. L'odeur d'iode et de pourritures d'algues, encore dans mes narines toutes ces années après. (23)

Toujours dans *Le Joueur de flûte*, l'empirisme perce dans les mots de Big, activiste aguerri, qui appréhende son environnement à travers la méthode empirique, à l'opposé d'un savoir livresque déconnecté du réel :

— Bon. Aujourd'hui, je veux parler du chant d'amour du tétras sombre. C'est une espèce de perdrix qu'on trouve ici. Le mâle du tétras sombre produit son chant nuptial en gonflant le sac qui se trouve sous sa gorge, puis en laissant l'air s'en échapper. C'est un son assez particulier. On dirait un géant qui souffle dans le goulot d'une bouteille géante. (155)

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, Charlie démontre cette distanciation entre le discours scientifique et la méthode qu'il propose. Charlie possède des connaissances empiriques basées sur des années d'observation rigoureusement répétée de son milieu, savoir qu'il s'est forgé sans consulter la science établie, personnifiée ici par la narratrice d'*Il pleuvait des oiseaux*. Elle raconte :

Je l'ai plus d'une fois impressionné au cours de la soirée. Au sujet d'une fougère, d'un lichen, d'un arbrisseau, dont je connaissais le nom alors que lui, qui en avait une connaissance intime, ne pouvait les nommer. Il pouvait décrire une plante des sous-bois avec la précision d'un maître botaniste, son compagnonnage, ses habitudes de vie, sa façon d'accueillir la rosée, de se protéger contre la sécheresse et les vents brûlants, tout cela il connaissait mais ne savait pas nommer la plante. (18)

Charlie connaît les plantes mieux que quiconque, mais ne s'est pas soucié des noms latins que certains scientifiques et leurs livres ont pu leur donner.

L'attachement d'Hamelin pour la biologie s'explique par son parcours universitaire, notamment à l'Université McGill, où il décroche un baccalauréat en sciences de l'agriculture en 1983. Le narrateur du roman *Le Joueur de flûte* fait ainsi appel à de nombreuses disciplines des sciences naturelles, allant même jusqu'à évoquer la géologie et la tectonique de la croûte terrestre, auxquelles il compare les mouvements de la colonne vertébrale de Ti-Luc :

Dans une revue qui traînait au campement, j'avais lu que l'île de Vancouver, située au chevauchement de deux plaques tectoniques, s'élevait lentement sur ses bases. La plaque venue de la faille Juan de Fuca, qui court de l'Alaska jusqu'au sud des Amériques, s'enfonçait sous la plaque continentale. Le déplacement de l'écorce terrestre qui en résultait avait pour effet de soulever légèrement l'extrémité du plateau continental. L'île de Vancouver gagnait ainsi quelque chose comme cinq centimètres par année. Donc, l'île Mere aussi. Et Petit-Cul Blouin, lui, avec son mètre soixante et ses deux vertèbres tectoniques, était-il destiné à s'élever de même ? (139)

Cette surreprésentation de la science dans *Le Joueur de flûte* fait appel au concept classique de *mathesis universalis*⁹⁴, qui désigne une interprétation épistémocritique de l'origine du savoir. La littérature, particulièrement celle environnementale, est vectrice, explicitement ou implicitement, d'un savoir qui participe directement ou indirectement au savoir. Intégrer les sciences ou la méthode scientifique à l'espace fictionnel du roman ou de la nouvelle est ainsi source de connaissance. À travers le savoir véhiculé dans les interstices de la narration, la littérature environnementale instruit en mettant en récit des données scientifiques valides, et module les concepts qui régissent nos modes de pensée. Cette *mathesis* est d'autant plus spécifique à la littérature qu'elle est souvent non documentée. De plus, la présence de la science dans la littérature témoigne d'une volonté de diffusion ou de vulgarisation à travers une *mathesis* littéraire. Parallèlement, si l'empirisme et la convocation d'un savoir scientifique sont des caractéristiques récurrentes de la littérature environnementale, il semblerait que les instances de légitimation du savoir scientifique tentent ponctuellement une percée, bien qu'elles soient remises en question. Dans *Le Joueur de flûte*, le discours de Big parodie celui des

⁹⁴ Le concept de *mathesis universalis*, qui remonte aux écrits grecs et latins du V^e siècle, désigne le fondement de toute connaissance. Descartes l'utilise au XVII^e siècle pour définir les limites du savoir dans une science qu'il qualifie d'*unique* et *normative*.

universitaires, bien qu'il soit des plus apathiques. Le village de *La héronnière* voit aussi d'un mauvais œil l'arrivée des ornithologues au symposium, et tacle au passage le stéréotype du scientifique :

J'ai passé mon samedi entre l'épicerie et le garage à regarder les ornithologues déambuler dans le village. On dirait qu'ils se ressemblent tous : costume de camouflage, sac à dos, lentilles de toutes sortes accrochées partout. Les femmes aussi sont toutes pareilles. Ce n'est pas le concours de Miss Monde : pas de maquillage, les cheveux tressés ou ramassés en queue de cheval, pas de teinture. Je ne sais pas pourquoi, elles ont presque toutes les cheveux gris et des lunettes. (« La héronnière » 31)

Dans la diégèse, les représentations du savoir livresque sont ainsi dévaluées de manière systématique. Au contraire, la narration utilise un savoir concret, immédiat. Les personnages, à la manière de Big dans *Le Joueur de flûte* ou de Charlie dans *Il pleuvait des oiseaux*, valorisent l'empirisme à l'opposé d'un savoir institutionnalisé qui est tourné en dérision. Les incursions du discours scientifique dans la narration sont ainsi mesurées, et la littérature environnementale véhicule son propre savoir, diffus et parfois inattendu, et réconcilie l'expérience des sens avec le savoir.

2.3.2. Discours médical et diagnostic

Dans le corpus à l'étude, une tension s'exerce également à l'encontre de la science. Il est intéressant de remarquer dans *Il pleuvait des oiseaux* que la communauté qui s'est formée autour du lac a été majoritairement condamnée par le diagnostic scientifique des médecins de Toronto. Ange-Aimée sort tout droit des asiles de sa banlieue, qui l'ont réduite à un enfermement qu'elle tente probablement de fuir. Le même cheminement marque le déplacement de Charlie, dont l'arrivée dans la communauté du lac est marquée par un diagnostic d'insuffisance rénale prononcé par les médecins de Toronto :

Et voilà que son médecin, en lui annonçant une insuffisance rénale et trois séances hebdomadaires d'hémodialyse, lui offrait une mort honorable.

Il était alors retraité, ses enfants partis depuis longtemps, sa femme assurée d'une pension. Il a fait le nécessaire à la banque et chez le notaire et il est allé attendre la mort. (39)

Charlie mentionne sa mort officielle, qui selon lui « n'a pas posé problème » (39). Si la mort les laisse pourtant temporairement hors de son dessein, les personnages semblent obtenir une deuxième vie en entrant dans la communauté du lac, éventuellement même une troisième. Charlie dit : « j'ai attendu de mourir, mais comme ça ne venait pas, l'idée m'est venue qu'une deuxième vie m'était donnée. » (39) Quelques pages plus loin, Tom lui répond : « M'est avis, mon Charlie, que tu commences une troisième vie. » (106) Les papiers officiels détruits sont symboliquement la marque de l'existence administrative et symbolique de ce qui rattachait ces habitants à la civilisation. D'un point de vue stylistique, on assiste ainsi à une renaissance qui est symbolisée à travers une mort et une résurrection allégoriques. Il y a mort dans la culture, et probablement renaissance dans la nature. Toronto, centre de la culture dans l'Ontario de Saucier, force ainsi une polarisation de la sphère scientifique et une perception presque salvatrice de l'espace naturel, ici celui du lac. Constat similaire dans les premières pages du roman *Le Joueur de flûte* : la dissolution du couple formé par Marie et Ti-Luc est amorcée par une surdose de sciences. Marie, la première, semble dépassée par son métier d'assistante sociale :

Au département de santé communautaire (DSC) où nous travaillions tous deux, son boulot consistait à rendre visite aux femmes des milieux défavorisés pour les convaincre d'arrêter de picoler au moins pendant le temps de la grossesse [...] Elle avait des hallucinations à la lueur des stroboscopes, voyait des fœtus déformés se tordre de douleur à travers le nombril généreusement exhibé des filles qui entraient boire et danser. Des fœtus baignant dans le Daiquiri, hurlants et ratatinés, qui imploraient silencieusement son aide. (19-20)

Ti-Luc, de son côté, est également conditionné par le diagnostic médical d'un *spondylolisthesis* – une affection du squelette humain caractérisée par le chevauchement d'une vertèbre sur une autre –, qu'il rapproche et mêle paradoxalement à la géologie, autre domaine scientifique qu'il connaît mieux : « Une semaine plus tard, j'appris que je souffrais d'un *spondylolisthesis*. En gros, deux de mes vertèbres se prenaient pour des plaques tectoniques. Elles glissaient l'une contre l'autre, avec une patience toute géologique. » (22) Hamelin renverse ici la tradition de la métaphore en comparant le corps humain au paysage, et non l'inverse. Cependant, le

glissement d'une science à l'autre lui permet d'intégrer et de maîtriser sa maladie par le langage qu'il emploie, mais la concrétisation de sa maladie dans un domaine scientifique qu'il domine ne fait que stimuler ses penchants hypocondriaques :

Dans ma tête, par contre, le mal était déjà fait : souffrant d'hypocondrie, je me vis scindé sans retour, prêt à me rompre par le milieu. En sortant de la clinique, je marchais avec précaution, le torse bien droit, évitant tout mouvement brusque. La radiographie de mon squelette dansait devant mes yeux. Mon état mental s'ajusta sans peine à cette nouvelle situation : j'étais désormais un paraplégique en sursis. (22)

Le diagnostic médical s'immisce aussi ponctuellement dans les nouvelles d'*Espèces en voie de disparition*. Dans « Petit matin d'avril », Aimé souffre de neurasthénie – « Tout comme Maupassant, » (63) mentionne-t-il –, bien que sa compagne Andrée soit plus affectée physiquement par son âge avancé que lui par sa maladie lors de leurs balades en forêt. Ce diagnostic, semblable à celui de Charlie dans *Il pleuvait des oiseaux*, se rapproche d'une délivrance plus que d'un fardeau. La condamnation scientifique est alors une échappatoire qui favorise un renouveau à travers l'espace naturel. Dans la nouvelle « Première neige sur la batture », le diagnostic médical de Serge n'est jamais mentionné directement mais uniquement suggéré, dans le mouiroir où le narrateur lui rend visite. Sur la pointe, face à la mer, Serge profite de la nature pendant qu'il est encore temps : « Pour Serge, les jours étaient comptés, les lumières du ciel dénombrées, les flocons de neige calculés. » (35) Face au diagnostic scientifique, le rythme de la nature devient ici unité de temps, à l'opposé du temps culturel imposé par la ville. Dans *Espèces en voie de disparition*, la condamnation est tout indiquée dans le titre même du recueil, qui est également le titre de la première nouvelle. L'humain est replacé au rang animal, au même titre que tant d'autres espèces menacées :

Spécimens en voie de disparition, mon père, ma mère, tels la grue blanche américaine, l'âne sauvage de Somalie, l'aigle des singes des Philippines, le faucon gerfaut de la toundra, l'ibis japonais, le caribou du pôle Nord, la baleine bleue du golfe du Saint-Laurent, le wombat à narines poilues d'Australie, le panda géant de Chine, l'oryx d'Arabie, le casoar à casque de Nouvelle-Guinée, le cheval de Prjevalski du Gobi transaltaïque et notre faucon pèlerin. (25)

Dans *Champagne*, la figure du médecin, personnification du discours scientifique par excellence, est également mise à mal. Malgré sa nécessité dans le cas de l'intoxication aux champignons de Gilles Clément, le promoteur immobilier, le roman dénonce l'opacité du discours scientifique par la collocation de termes techniques particulièrement imperméables : « cytolose hépatique et néphro-toxique, altération des mitochondries, destruction de la membrane des lysosomes, altérations nucléaires... » (74) Plus tard, Christophe, le frère de Violette, évoque la surmédicalisation des grossesses – un processus rendu extrêmement impersonnel par le discours des gynécologues selon ses propos – en évoquant celle de sa fille Laure :

Il était impérieux que sa fille Laure commence sa vie utérine cet été même, avant que les médecins ne fichent leur sale bistouri dans son appareil reproducteur. (*Ma petite Madame Prislair... production d'œstrogènes néfaste regain d'hormones prolifération de cellules malsaines intervention urgente nécessaire blablabla.*) (217)

Champagne dénonce ainsi les excès langagiers qui créent une rupture avec la réalité. Le diagnostic médical, rappel de la finitude, est ainsi le seul biais par lequel l'humain revient à sa seule dimension biologique. Malgré ses accomplissements, son corps va être rendu à la terre comme celui des autres êtres vivants, ce qui suggère ici aussi une forme de remise en question de l'anthropocentrisme.

2.4. Domination et destruction

Le rapport à la nature est conditionné par les perceptions scientifique et littéraire du XVII^e au XIX^e siècles et leur héritage, puisque l'appréhension de l'espace naturel se joue dans les yeux de l'observateur. Dans sa lecture de son environnement, l'humain suggère – au moins inconsciemment – une domination de la nature, qu'elle soit discursive ou véritablement physique. Pour les sciences de la nature, le courant de l'*écologie profonde* de Næss dans les années 1970 a cependant mis en perspective un discours plus équivoque entre anthropocentrisme et écocentrisme, qui a persisté pendant plusieurs siècles : une

reconceptualisation des valeurs qui définissent la place de l'humain dans son environnement. Ses représentations au sein de la littérature, à travers l'hostilité affirmée de certains événements naturels et climatiques, abondent en ce sens. Face à une telle force de la nature, la domination de l'humain doit être nuancée.

2.4.1. Construire visuellement le paysage

Au cours du glissement qui fait passer de la réalité à l'imaginaire, la nature subit inévitablement le processus de perception. À l'opposé de la passivité que l'on pourrait conférer à l'observateur sur ce qui l'entoure, il s'agit là d'une appréhension de l'environnement qu'il contribue à définir, pour lui-même et pour les autres, octroyant ainsi au regard une réelle agentivité. Pour paraphraser les mots de Thoreau⁹⁵, l'important ne se joue donc pas dans ce que l'observateur regarde, mais dans ce qu'il voit. La façon dont l'observateur construit le paysage environnant à travers son regard influe ainsi sur l'imaginaire de son espace immédiat. Ce décalage joue irrémédiablement sur la tension discursive qu'évoquait Schoentjes entre ordre et chaos : plus qu'un simple désaccord entre l'observateur et la nature, l'expérience du regard, sensiblement conditionnée par l'expérience scientifique, a tendance à quadriller, organiser, catégoriser, comparer ce qui l'entoure. Certains des protagonistes reflètent cette construction souvent instantanée du paysage, à l'instar de Simon dans *Champagne*, l'oncle de Jérémie, qui imprime un filtre à son observation du lac : « La bande grise autour du lac, parfaitement géométrique, comme coupée au couteau par un arpenteur, et qui apparaît aussi, lui jura Simon, sur les rives de la plupart des lacs du Nord. » (203) À travers son regard géométrique, Simon distingue non seulement le lac, mais les lignes, les ruptures, les points de fuite de son dessin. Dans *Sept lac plus au nord*, cette convocation est encore plus convaincante dans les yeux de Michel, le

⁹⁵ Thoreau note dans son journal, en date du 5 août 1851 : « The question is not what you look at, but what you see. » (*The Journal of Henry D. Thoreau* 373)

narrateur, pour qui les orages peignent le ciel comme des toiles de Van Gogh, comme lui a appris son père Louis-Paul :

Aussitôt que le ciel noircissait au-dessus de la pinède, que commençait l'immobilité blême des feuillages et que l'eau du lac, prise comme de la glace, reflétait le vol presque immobile des goélands, il sortait de la maison en faisant claquer la porte moustiquaire. Il grimpait la colline et gagnait son poste d'observation, se couchait dans les hautes herbes et attendait les éclairs. Battu par le fouet léger de l'orge sauvage, le cœur ratatiné frappant à petits coups, il fermait à demi les yeux, comme faisait Louis-Paul devant sa toile, « pour voir comme Van Gogh », disait-il. Il ne revenait vers la maison que quand apparaissait la barre d'argent radieux qui faisait un nouvel horizon au-dessus de la ligne sombre du lac. (80-81)

À travers le regard de Michel, le monde n'est plus « un décor, la nature, un “environnement” » (81), mais ils se rapprochent plus d'un « théâtre, et lui [d'un] tout petit personnage pris dans la tragédie merveilleuse des saisons » (81). L'espace qui l'entoure n'est donc plus fixe, mais dynamique, renforçant le pouvoir du regard sur la nature, qui reste sans conteste une marque anthropocentrique.

Cependant, le milieu naturel n'est pas toujours propice à l'observation d'une géométrie que l'on retrouve dans le dessin ou la scénographie théâtrale. Il est vrai que ce processus de glissement du réel au paysage opère plus aisément dans la distance que dans la proximité physique : Simon, dans *Champagne*, observe les lignes de l'autre rive; Michel, dans *Sept lacs plus au nord*, grimpe la colline pour gagner « son poste d'observation » (80). Et pour ce qui est de la forêt, comme l'explique Schoentjès, elle reste un lieu menaçant parce qu'elle se laisse difficilement dominer par le regard humain : « en forêt, le regard ne peut jamais porter loin puisqu'il est arrêté tant par les troncs que par la végétation basse. Pour décrire un paysage, il faut un recul que l'immersion dans une forêt ne permet pas. » (199) Ainsi la forêt demande d'autres stratégies de représentation pour devenir paysage. La forêt délimite et enferme, devenant presque une menace par sa densité : un bloc de nature infrangible, non aménagé, qui ne se laisse pas dominer par le regard. Ainsi, afin de conférer une profondeur à cet espace qui n'en admet pas nécessairement une aux yeux de l'observateur extérieur, la peinture joue un rôle de médiation de l'espace – outre celui du drame – dans *Il pleuvait des oiseaux*. Le paysage

prend sa dimension pleine à la suite de la découverte des toiles de Boychuck, qui traduisent par les coups de pinceau le traumatisme des grands feux du nord de l'Ontario au début des années 1910 :

En tout, trois cent soixante-sept tableaux qui, pour l'essentiel, reprenaient le même motif, des éclats de couleur vive sous un voile de fumée, mais il s'en trouvait dans le lot qui portaient leur luminosité en avant-plan. [...] À cause de cette lumière dorée dont lui avaient parlé les survivants et qui, sur la toile, occupait tout l'espace, les fûts charbonnés des arbres ne formant qu'une fine dentelure en arrière-plan. [...] Les tableaux n'étaient plus que coulées et giclées de couleurs véhémentes. Ted s'était mis à la spatule et au dripping. (117, 119)

C'est ainsi la peinture qui permet à l'observateur de sonder l'espace à travers le regard de Boychuck. Elle est une clé de l'appréhension du paysage dans *Il pleuvait des oiseaux*, et joue un rôle comparable à l'objectif photographique de la narratrice. L'observateur éprouve ainsi son environnement à travers une lecture qui construit et délimite un paysage en ayant recours à des stratégies spécifiques. Cependant, l'humain s'est historiquement attaché à construire physiquement – et non seulement à travers le regard – son appréhension de la nature.

2.4.2. Des simulacres de nature : le jardin et le parc naturel

L'organisation de l'espace est une problématique saillante en Amérique du Nord. Dès la colonisation, les rangs d'habitations au bord du fleuve Saint-Laurent sont tous identiques, structurant et créant l'espace simultanément. Au XIX^e siècle, par la dynamique urbaniste qui a corroboré le tournant de l'industrialisation, la croissance exponentielle des villes s'est traduite par une volonté indéniable de mesurer l'espace, de le quadriller – il suffit d'observer la cartographie des grandes métropoles étatsuniennes, ou, au Québec, celle de la Baie (Saguenay), Grand-Mère (Shawinigan), Rimouski –, puis de le morceler, souvent en parcelles qui perdurent dans le temps à travers leur fixité spatiale. Au bord du lac de *Champagne*, espace supposément naturel, les délimitations humaines semblent condamnées à une géométrie parfaite : « le cabanon frais repeint [était] adossé à une haie de cèdres parfaitement géométrique. Il voyait un lieu pétri d'ordre et de contrôle » (192). Une domination en creux s'inscrit ainsi sur la nature.

L'image de Jérémie et de son papillon est révélatrice de l'ascendant – presque inconscient tant il est devenu automatique – que l'humain pratique dans son appréhension de la nature : « Comme le pauvre petit n'arrêtait pas de leur demander à tous des nouvelles de son monarque, et que personne n'osait lui révéler qu'il était desséché, emprisonné dans son bocal, elle lui avait apporté en guise de cadeau un papillon épinglé dans une jolie boîte en verre. » (324-325) À force de vouloir la dominer, l'humain finit par se satisfaire de ses propres simulacres de nature, tel le papillon épinglé de Jérémie, dispositif qui crée l'illusion, à l'instar du jardin ou du parc naturel, lieux tous deux repris dans mon corpus.

Par exemple, la tradition du jardin, ancestrale dans certaines cultures, notamment en Orient, s'est imposée dans le monde dans des variantes de styles, si bien qu'il existe aujourd'hui des jardins dits *à la française*, *à l'italienne* et *à l'anglaise*, mais aussi persans, chinois ou japonais. Désignant un espace clôturé, protégé de l'extérieur dans son étymologie latine *gardinium*, le jardin reflète une volonté de recréer un fragment de nature, généralement pour l'inclure dans l'espace urbain, et ce pour des raisons esthétiques. La littérature atteste de cette pratique millénaire dès ses premiers écrits, en faisant référence aux mythiques jardins suspendus de Babylone, aujourd'hui considérés comme une des sept merveilles du monde antique, bien qu'aucune preuve tangible n'ait pu attester de leur réalité. Les quelques récits et représentations picturales évoquent une volontaire géométrie des terrasses et des bassins, qui serait paradoxalement censée rappeler les lignes naturelles des montagnes du Royaume des Mèdes, peuple perse du IX^e au Ve siècle avant Jésus-Christ. Au XVII^e siècle, le préromantique Rousseau, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, évoque l'Élysée de Monsieur de Wolmar, dans lequel le travail humain ne se distingue pas. Son jardin, comble de sa satisfaction, trouve un équilibre entre le travail de la main de l'humain et son côté sauvage, afin de ne point empiéter sur la bienfaisance intrinsèque à la nature : « [J]e n'y vois point de travail humain [et] la nature seule a fait tout le reste; et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle. » (454) Le

jardin et sa complexité remettent ainsi en question l'optique qu'on lui prête, négociant entre copie de nature et nature providentielle : il crée l'illusion du sauvage. Dans *Sauvages*, la première nouvelle du recueil s'ouvre sur un espace urbain chaotique, où le jardin n'est qu'une représentation que l'on accroche au mur, sorte de poumon vert utopique, qui détonne avec la respiration saccadée d'une ville en pleine décadence :

Ici et là, des estampes japonaises punaisées ou suspendues à des clous : jardins minimalistes, intérieurs zen. Au-delà de la vitre ombrée de chiures de mouches, l'ordre chaotique des toits et les bords de la tranchée formée par la ruelle. Balcons, escaliers arachnéens, d'un noir volcanique. (« Bonjour l'air » 10)

Pour les protagonistes du village dans *La héronnière*, le jardin *est* leur vie, comme Nicole, pour qui « [t]oute sa vie tournait autour de son jardin » (« La roulotte » 12), sûrement pour compenser avec la banalité de son logement. Son jardin, à l'opposé de l'Élysée de Monsieur de Wolmar, n'a pourtant même plus un semblant de naturel puisqu'il est le fruit d'une savante mise en scène que Nicole orchestre depuis des années :

Les deux premiers étés qu'on y a habité, elle a passé son temps dans la cour à semer des fleurs et à planter des arbustes. Elle m'a fait transporter des sapins que j'ai placés tout au long de l'allée et sur les coins de la maison. Elle avait fait un plan sur une feuille du cahier de comptes. Dans les angles, il fallait poser les arbres en triangles et au centre, on a planté des bouleaux pleureurs que je suis allé chercher en ville [...]. Aujourd'hui, l'avant de la roulotte a quasiment disparu derrière le feuillage et de la route, on ne pourrait jamais deviner que c'est une maison mobile. (« La roulotte » 11)

Le jardin est ainsi mensonge, qui s'inscrit en tension entre le réel et l'image du réel, mais qui, une fois décodé, ne recèle qu'une volonté implicite de maîtriser la nature et de faire tromper l'œil pour la maison, même si, dans le jardin de Nicole, l'artificialité reste apparente.

Le modèle du parc naturel suit la même démarche, bien que sa sémiologie soit différente en Europe et en Amérique du Nord. Il faut cependant faire une distinction entre le parc comme enclave verte souvent précisément circonscrite dans un espace citadin et espace sauvage aménagé, dont l'usage est récréatif et a fonction de préservation, qui est l'objet en question ici. Sur le vieux continent, le parc, situé en pleine nature, propose des voies d'accès vers la nature sauvage, en restant cependant sur des sentiers pour des raisons de préservation. En Amérique

du Nord, le parc contient l'humain pour protéger les réserves naturelles, qui sont strictement interdites au grand public. L'objectif premier de ce dernier reste alors celui d'une évasion pour retrouver un semblant de naturel, sans pour autant quitter le confort d'une nature domptée, où les imperfections ont été gommées et les lignes retracées : « [N]ous voulons à la fois trouver une nature plus sauvage tout en faisant en sorte qu'elle soit aménagée, qu'on s'y sente en sécurité, qu'on puisse s'y informer et se cultiver, enfin que différentes activités récréatives s'y déroulent » (Kalaora 186). Comme le souligne Kalaora, la nature sauvage n'est acceptée que dans une certaine mesure. Des activités telles que le naturisme n'y sont pas les bienvenues, puisque jugées inappropriées selon les normes culturelles. *Champagne* évoque dans ses dernières pages le projet de transformer le lac à l'Oie en parc, alternative secondée par l'octogénaire Lila, qui y voit le mythe d'une nature intouchée :

Tout ça deviendrait un parc.

Un parc qui donnerait à de petits groupes recueillis venus de partout l'occasion de contempler ce qui n'existait plus ailleurs : de vrais animaux sauvages qui s'enfuient au lieu de vous quêter de la nourriture, des plantes tellement en santé qu'elles en sont banalement vertes, des pins centenaires uniquement menacés par la foudre et les insectes, un lac d'eau cristalline où les algues n'ont pas encore mis les pieds. (389)

Il n'est ainsi pas question d'observation ici, mais d'une relation de consommation, d'usage. Le parc naturel et le jardin ont des objectifs, des raisons d'être, alors que la nature est, simplement. L'objectif du jardin et du parc naturel dépend ainsi de la place que s'accordent leurs usagers et leurs gestionnaires.

2.4.3. Nature bienfaisante, nature hostile

Résultant de la tension entre l'humain et le non humain, la perspective selon laquelle l'espace naturel est représenté dans le corpus varie grandement d'un texte à l'autre. *Champagne* propose une nature prodigue, faisant ressortir l'équilibre au premier abord imperturbable de la faune et de la flore, qui correspondrait ici à l'espace idyllique que Daunais caractérise de « paradis

jamais perdu. » (214) La nature y est providentielle, notamment dans les yeux du jeune Jérémie, témoin du merveilleux de la métamorphose d'une chenille en papillon :

À force d'exsuder du fil et de le pétrir de ses pattes, une petite boule blanchâtre s'était formée, et alors elle la colla bien nettement sur la moustiquaire, et sans plus de manière elle tourna le dos à Jérémie et s'enfonça le cul dans ce nid improvisé. Jérémie comprit soudain que ce débordement d'activité devant lui n'avait rien à voir avec ses propres déboires, il était en train d'assister à la transformation magique d'un ver rampant en Roi des papillons, auprès de quoi tous les misérables *encombres* de sa condition humaine faisaient pauvre figure. (224)

Face à cette providence de la nature, Jérémie se tourne vers l' introspection et s'empresse d'esquisser le processus à l'aide d'« un crayon feutre et du papier » (225), non sans rappeler les planches des naturalistes. Il en va de même pour la description de la truite, qui s'apparente à une danse : « Aussitôt le soleil couché, les truites de la frayère aussi s'en mêleraient, frottant contre les pierres à ras de l'eau leurs gros corps langoureux dans un ballet sexuel autour des semences lâchées et arrosées. » (356) Dans cette métaphore anthropomorphique, la nature prodigue s'ouvre à l'observateur alerte, mais reste opaque au novice. Les protagonistes de *Champagne* ont développé une sensibilité qui leur permet d'apprécier l'équilibre qui s'offre à leurs yeux : « Quand on prenait la peine d'être attentif, on voyait à quel point la nature était prodigue, jamais prise en défaut de loyauté envers ceux qui se donnent la peine d'être attentifs. (296) L'humain paraît néanmoins exclu de cet équilibre puisqu'il n'est pas doué d'un instinct *animal*, puisqu'il a volontairement altéré son contact avec le naturel en polarisant son rapport au monde. *Champagne* rappelle ce savoir inné – un sixième sens lié à la perception – des chevreuils, face auquel l'humain reste perplexe : « L'hiver, dès que la glace est bien prise, les chevreuils sortent par hordes des boisés et s'aventurent sur le lac. Comment savent-ils que la glace est prise ? Ils le savent, c'est tout, jamais on ne retrouve au printemps de carcasses de chevreuils noyés » (203).

Une telle perception de l'humain relève aussi d'une incompréhension entre les deux *espèces*, comme le rappelle Karen Blixen, femme de lettres danoise, citée par Lalonde en ouverture de la dernière nouvelle du recueil *Espèces en voie de disparition* : « *Peut-être ont-ils*

un sens de la vie et du danger qui nous est inaccessible et peut-être s'étonnent-ils de nos craintes comme des poissons s'étonneraient de la peur de se noyer. » (« Des nouvelles d'Afrique » 179) Preuve de cette mésentente, Gérard, protagoniste de la nouvelle « Espèces en voie de disparition », à l'inverse des chevreuils de *Champagne*, est englouti par le lac à cause de son imprudence : « Un petit lac d'eau libre, au milieu du grand lac gelé. Un mirage. Une nappe de ciel mouvant en plein cœur du lac de glace. Et si je m'approchais, pour voir ? Rien que pour voir ! [...] Il n'a aucune raison d'avoir peur : la glace est solide, la vie est solide. » (20) Malgré une nature prodigue, le corpus rappelle non seulement un instinct salvateur pour l'animal, mais également une hiérarchie entre l'humain et les animaux entre eux. La nature présente est pourtant généreuse, mais demande une lecture qui se détache de l'anthropocentrisme. Dans la nouvelle « My » du recueil *Sauvages* d'Hamelin, Ben observe qu'il n'est « pas rare de voir des éperviers et des buses soulever dans leurs serres des levrauts terrorisés. » (132-133) Dans *Champagne*, le cadavre en décomposition d'un faucon fait irruption devant les pieds de Marco, la chair rognée par les insectes et les vers. Jérémie, dont les connaissances en entomologie dépassent largement celles d'un enfant de son âge, compare la « Scolie » (143) à un « film d'horreur total » (143) :

La bibitte appelée Scolie s'empare de la larve de la bibitte appelée Hannelton, et puis la tourne pour l'étourdir et l'empêcher de fuir, et puis l'emprisonne dans une chambre qu'elle construit avec de l'herbe. Et là, dans la salle de torture, Scolie pond son œuf sur la pauvre larve Hannelton, et en accéléré l'œuf Scolie devient une grosse larve Scolie, et ce que fait alors cette grosse larve vous en donne pour son argent : elle enfonce sa tête dans le ventre de la prisonnière et lui aspire tous les liquides du dedans, schlurp ! (143)

Dans l'univers animal, particulièrement présent chez Hamelin, cette hiérarchie est décrite d'un naturel cruel par le regard du témoin :

[I]l y a cette baleine tueuse, un épaulard, qui fonce droit sur le rivage. Il poursuit une otarie. L'épaulard chevauche la déferlante, O.K. ? La vague s'écrase et roule, et quand elle se retire, il est là, complètement à sec, avec la moitié de l'otarie qui lui dépasse de la gueule. Son élément natal a subitement disparu autour de lui, mais lui, il reste là à mâchouiller cette otarie vivante, sans même paraître s'apercevoir qu'il est échoué. Ensuite, la prochaine grosse vague arrive et elle le recouvre d'une trombe d'écume. Remis à flot, il repart tranquillement sans avoir lâché sa proie. (*Le Joueur de flûte* 154-155)

Cette interprétation humaine de l'ordre animal comme signe de sauvagerie, de violence et de cruauté détourne ainsi le naturel en une potentielle menace. Pour l'humain, la nature est souvent perçue ou anticipée comme principalement néfaste. Kalaora stipule que, dans l'inconscient collectif, notamment dans un contexte littéraire, « la nature devient synonyme de menace. Elle est menacée et menaçante, et n'est prise en compte que dans la mesure où elle est en danger ou dangereuse, et prise dans la tourmente d'une histoire destructrice. » (173-174) Il y a simultanément menace *de* la nature et *sur* la nature, et la perception de celle-ci ne se voit conditionnée uniquement que par l'un ou l'autre extrême, oubliant alors d'envisager la nature dans sa continuité et ses réalités paradoxales. Les discours médiatisant la crise environnementale sont partiellement responsables de ce phénomène, puisque le sensationnalisme et l'immédiateté de la plupart des catastrophes, qu'elles soient d'origine naturelle – séisme, tsunamis, inondations, tornades – ou humaines – marées noires, fuites d'oléoducs, barrages – se prêtent davantage à la dramatisation que la pérennité et la stabilité qui caractérisent l'espace naturel en tant que processus continu en l'absence d'événements significatifs. La répétitivité du cycle rural traditionnel fait ainsi face à la spectacularisation et la dramatisation des cataclysmes. Cette réfraction de l'optique médiatique exacerbe ainsi un discours qui polarise une fois de plus l'humain et son environnement : « L'amplification médiatique relayée par les scientifiques et les hommes politiques, l'afflux des alertes menaçant la planète créent un climat d'incertitude et d'inquiétude qui installe la nature dans le registre non plus du vivant mais de la mort et de l'angoisse. » (Kalaora 174) En témoigne le corpus, qui rappelle ponctuellement à travers le regard de ses protagonistes que la nature s'oppose ponctuellement au bien de l'humain. Dans la nouvelle « Regarde comme il faut » – au titre ici très ironique – du recueil *Sauvages* d'Hamelin, le narrateur suggère même un conflit face à l'approche d'un vol d'outarde pourtant inoffensives : « À la tombée du jour, plusieurs grands vols d'outardes vinrent s'abattre sur les eaux tranquilles du lac. Ils se présentaient l'un après

l'autre comme les vagues d'assaut d'une armée d'invasion. L'air rempli du rauque de leurs cris. » (278) La faune est ainsi une première menace. Cependant, les éléments semblent déchaîner une violence nettement plus dévastatrice à travers leurs manifestations météorologiques. Dans *Sept lacs plus au nord*, le vent se mue en vengeance divine, soufflant et détruisant à sa guise :

Le vent était souvent dangereux, puisque tout-puissant, puisque dieu, il pouvait punir sans raison, répandre les feux de forêt, abattre les granges, emporter des toits, « peut-être même t'enlever dans les airs et te déposer en Chine où tu irais retrouver tous ces petits Chinois qui me coûtent deux trente sous par semaine à faire baptiser ! » Et il riait, Louis-Paul, en attrapant son gars par le cou, de peur qu'il ne s'envole dans le prochain coup de vent. (81-82)

Louis-Paul, le père décédé de Michel, lui confère même sur le ton de la plaisanterie la capacité d'emporter des populations. Néanmoins, le feu reste la menace naturelle la plus récurrente dans mon corpus, et réduit à la fois l'humain et la forêt au statut de victime, sur un pied d'égalité. Dans *Sept lacs plus au nord* toujours, ce parallèle entre l'humain et son milieu acquiert même une portée symbolique au moment où le feu semble dévorer simultanément Michel et le paysage :

Oui, il avait le feu au corps. Mille courtes flammes ardentes léchaient tous ses os, chauffaient son sang, calcinaient le paysage comme un acide révélateur trop dense et le propulsaient, le faisaient avancer dans le monde comme un héros perdu, sorti du conte, imbécile et tout-puissant. (114-115)

Dans *Champagne*, en analepse, le soleil rougeoyant d'une matinée d'été se transforme en un feu imaginaire qui vient brûler et révéler la beauté du paysage dans les yeux de Lila. Ce feu symbolique est une force régénératrice, qui aurait même des propriétés révélatrices pour la narratrice :

Le matin suivant, elle était sur le quai à s'asperger d'eau froide lorsque le soleil la surprit. C'était un 10 juin, et ce soleil de juin était une flèche qui embrase, et voilà que la forêt prit feu, avec le lac et tout ce qui vivait autour. Dans la lumière de l'incendie, il n'était plus possible de ne pas voir. (15)

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, dont la trame historiographique est basée sur les grands feux du nord de l'Ontario⁹⁶, la narratrice insiste sur l'imprévisibilité de la menace du feu, qui ne répond qu'à lui-même :

Le feu a des caprices qu'on ne s'explique pas. Il va sur les plus hauts sommets, arrache le bleu du ciel, se répand en rougeolement, en gonflement, en sifflement, dieu tout-puissant, il s'élance sur tout ce qui est vivant, saute d'une rive à l'autre, s'enfonce dans les ravins gorgés d'eau, dévore les tourbières, mais laisse une vache brouter son herbe dans son rond de verdure. Que peut-on y comprendre ? Le feu, quand il atteint cette puissance, n'obéit qu'à lui-même. (68-69)

Saucier utilise également d'autres dangers naturels dans ses métaphores, comme si seule la force d'un élément naturel pouvait se comparer à celle d'un autre : la narratrice décrit « une mer de feu, un tsunami de flammes » (67). Les chiffres officiels, qui rendent la réalité particulièrement tangible, évoquent « [d]eux cent quarante-trois morts » (68), tandis que certains survivants parlent de près de « [c]inq cent morts » (68). Paradoxalement, l'imaginaire littéraire du feu est aussi caractérisé par une certaine fascination envers l'élément d'autre part destructeur, que l'on retrouve chez certains des protagonistes du roman de Saucier. Boychuck semble atteint d'une forme de « folie du feu » (78) :

En fait de folie, il y a plus insidieux, une sorte de fascination qui naît dans le déploiement des flammes, leur force, leur toute-puissance, leurs couleurs éblouissantes dans la fumée, une contemplation horrifiée qui se poursuit tout au long de la course pour la survie et qui se charge au fur et à mesure qu'on compte les morts d'un besoin irrépressible d'aller toujours de l'avant pour éprouver un état de vivant. Un halluciné du feu, c'est ce qu'on a dit du jeune Boychuck. (78)

La forêt est ainsi le théâtre d'incendies récurrents dans de nombreux récits. Dans la nouvelle « Bonjour l'air » du recueil *Sauvages*, le protagoniste Sam remarque également la réclusion propre à la forêt : « Autour de la route, il n'y a que des forêts de conifères et de bouleaux courant vers l'horizon et des lacs dont la vaste mosaïque enserme la terre de toutes parts. » (38) Dans *Champagne*, le constat est similaire pour Jérémie qui mentionne que la forêt « l'enfermait entre ses murs » (163). Ce climat de menace latente n'est pourtant pas anodin en littérature

⁹⁶ Timmins en 1911, Cochrane en 1911 et 1916, Haileybury en 1922.

canadienne. Margaret Atwood, dans *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), postule que les écrivains canadiens ont toujours eu une certaine méfiance face à la nature. Bien qu'elle base son analyse majoritairement sur la poésie anglophone avant 1970, Atwood fait remonter son historique littéraire à l'arrivée des premiers colons anglais : « En général, les écrivains canadiens ne font pas confiance à la nature. Ils suspectent toujours un sale coup de sa part.⁹⁷ » Cette constante, toujours pertinente dans la littérature environnementale québécoise contemporaine, invoque une posture spécifique face au milieu naturel, qui résulte de cette menace omniprésente dans l'imaginaire littéraire. *Champagne* témoigne explicitement de la suspicion latente des écrivains canadiens en mêlant l'espace naturel à la sorcellerie, à travers l'intertextualité empruntée à la série *Harry Potter* de l'auteur britannique J.K. Rowling. Selon Lila Szach, les « entrailles végétales [sont] suspectes » (11) et Violette précise que « même aux fleurs parfois on ne peut pas faire confiance. » (189) L'expérience de la forêt de Jérémie le prouve également, lui qui se croit attaqué par une racine en trébuchant sur elle :

Étalé de tout son long, il brandit son canif devant lui, mais l'assaillant n'était qu'une grosse racine sur laquelle son pied avait dérapé. *Qu'une racine*, tu veux rire. Une racine, c'était vivant puisque ça appartenait à un arbre, et quantité d'arbres étaient des créatures ensorcelées et malveillantes. Jérémie suivait la racine des yeux : elle appartenait à ce sapin-ci ou à cet autre, ou peut-être à ce grand feuillu devant ou à celui-là, comment savoir, d'ailleurs elle n'était pas seule, le sentier au complet reposait sur des racines que des mousses et des aiguilles de pin reliaient entre elles comme des peaux de tambour. Jérémie fut parcouru de picotements d'effroi : TOUT était vivant ici, comment avait-il pu relâcher sa vigilance ? il était entouré d'êtres végétaux saturés de poisons et de sèves vénéneuses, déguisés en fougères, en arbustes, en taillis de fleurs inconnues, en mousses et en ARBRES, en ARBRES partout, qui frémissaient sous l'effet d'un petit vent invisible avant de s'entortiller autour de lui pour l'asphyxier. (21-22)

Cependant, même si dans *Champagne* le bois paraît menaçant dans le regard de Jérémie, les rôles s'inversent dans *Le Joueur de flûte* d'Hamelin, où l'humain reste la principale menace sur son milieu : l'empreinte néfaste de l'humain sur son environnement est présentée de manière frontale, insistant sur la récurrence des déversements de polluants, particulièrement dans les étendues d'eau sous toutes formes. Le roman s'ouvre sur un accident de la route entre la voiture

⁹⁷ Je traduis de l'anglais : « Canadian writers as a whole do not trust Nature, they are always suspecting some dirty trick. » (Atwood 49)

de la mère du protagoniste et un camion-citerne, éventré par le choc et déversant ses milliers de litres d'ammoniaque dans la rivière voisine :

Mais un jour, un camion-citerne a traversé une ligne qu'il ne fallait pas. Ce camion transportait de l'ammoniaque. Le conducteur s'est endormi au volant et le véhicule s'est retrouvé dans la voie opposée. Après la collision frontale, il s'est renversé dans le fossé. L'ammoniaque s'écoulait dans la rivière des Outaouais, et les autorités ont fait évacuer le quartier résidentiel voisin par mesure de précaution (15).

Au niveau symbolique, le lecteur attentif ne peut que dresser le parallèle entre la mort de la mère du protagoniste et l'atteinte faite à la nature. Ti-Luc, ironiquement chargé de projet en environnement pour Monsanto, devient par la suite le témoin de l'échec environnemental paradoxal de la centrale d'épuration qui rejette « directement dans le fleuve [...] les boues toxiques accumulées dans ses réservoirs, faute de terrain où les entreposer. » (25) Hamelin insiste ainsi sur la responsabilité première de l'humain dans ces catastrophes environnementales, renforçant sa critique en montrant les efforts fournis par certains pour se donner bonne conscience. Lalonde propose un constat similaire dans *Sept lacs plus au nord*, en conférant presque une vision prophétique de la mort du lac de son clan, parallèle à celle du père, toujours en amorce du roman. La mort du lac ramène ainsi à la mort d'une figure parentale, suggérant une perte des origines et une dépossession progressive des protagonistes dans l'espace naturel :

Une mousse sale clapotait sur les roches. Le lac, au commencement leur lac à eux, puis le lac du clan, le cher lac de son père, maintenant le lac du gouvernement, avait été empoisonné, lentement mais sûrement, au mercure, à la gazoline, aux excréments humains. Violence plus meurtrière que les coups de mitrailleuse de l'été dernier, dans la pinède. Mort mise au compte du progrès, du confort, de l'irréversible puissance du blanc, de son entêtement américain de propriétaire gaspilleur. Dorés aux foies cancéreux, barbotes lépreuses, hauts-fonds glauques et déserts, chenal pourrissant où ne frayaient plus ni le brochet ni l'esturgeon. Une eau d'huile moirée dans laquelle on ne nageait plus. La mort du lac et celle de son père avaient commencé en même temps, étaient peut-être parentes, en tout cas pareilles. Comme la mort des ormes. (20)

Lalonde invite ainsi à lier pollution et perte de la biodiversité, ici au profit du gouvernement. Et toute l'ironie de ces pollutions réside peut-être dans le fait que les responsables soient toujours virtuellement anonymes puisque collectifs, qu'il s'agisse du gouvernement ou de

firmes multinationales comme Monsanto. Cependant, l'humain, dans sa dimension collective ou individuelle, affirme également sa tendance à minimiser son impact en se dédouanant de ses responsabilités environnementales en prônant son impuissance face à la nature. Devant l'immensité de l'espace et le potentiel dévastateur de certaines catastrophes naturelles, l'humain est au fait de sa domination relative du milieu, ironiquement opposée à sa maîtrise exponentielle et parfois excessive dans le domaine technologique. Un sentiment double d'impuissance se répercute ainsi sur une perception polarisante du milieu, et ponctue les stratégies de représentation de la littérature environnementale québécoise, qui glisse ici sur la dichotomie « ordre »/« chaos ». Kalaora tire des conclusions parallèles : « [A]u faîte de sa puissance technique et sociale, il voit la nature lui échapper. Contre elle, il semble ne pouvoir plus rien faire sinon se résigner à l'impuissance. » (174) L'humain est ainsi condamné à admettre une part d'indomptable dans le milieu qu'il doit se résigner à habiter. L'espace de la forêt dans *Sept lacs plus au nord* est emblématique de cette perception biaisée : « Devant eux, la forêt dense et serrée, la vraie forêt primitive, inapprivoisable. » (103) *Champagne* se clôt sur une perception du milieu plus pessimiste, invoquant une « agonie » (371) du paysage qui ignorerait peut-être le renouveau des saisons :

L'époque était difficile. Les menaces sourdaient de toutes parts, maintenant que le beau temps avait cassé net. Des pluies et des vents achevaient de défigurer les arbres. Le rouge somptueux des érables gisait par terre, en lambeaux lui aussi, éreinté par l'eau. Regarder dehors, c'était contempler l'agonie. Une fois les érables tombés en grisaille, c'était au tour des bouleaux de se faire arracher leur jaune orangé. Après, il ne resterait de vaillant que le vert terne des conifères, fondu dans le gris de la terre, du ciel, et du lac. Les huards et les écureuils se tenaient cois, à peine une corneille ici et là lançait-elle son croassement d'apocalypse. Et les outardes ne passaient plus avec leur tumulte pour la dresser toute vers le ciel, le cœur en émoi, dans un état d'ardente nostalgie. (371)

À l'issue du roman *Champagne*, l'espace du lac, qui a été épuré, est ainsi « un décor de dépression nerveuse » (374) pour son ex-occupante, Lila Szach. Tout au long du récit, Lila se bat, tantôt de façon frontale, tantôt de façon plus sournoise, contre la détérioration esthétique et écologique de la nature dues à certains individus présentés comme funestes.

* * *

Une lecture écopoétique de la littérature environnementale québécoise propose de déconstruire les présupposés qui régissent notre perception de la nature, qui s'appuie sur des codes hérités de longues traditions de pensée. Le texte inscrit une médiation entre le réel et le lecteur, proposant le recul nécessaire à ce changement de paradigme du regard humain. Le discours littéraire s'inspire alors d'autres discours et les influence réciproquement, notamment en ce qui concerne les sciences naturelles et le discours scientifique qu'elles véhiculent. Cette lecture renouvelée permet de dépasser la relation de domination et de menace, caractéristique des simulacres de nature comme le parc naturel ou le jardin, et cède la place à une perception écocentrique du regard humain sur la nature et les problématiques environnementales.

Chapitre III

Nature et représentation

« Ses toiles, semblait-il, contenaient plus que tout ce qu'il aurait pu leur dire, plus qu'il n'en savait lui-même sur ce qui l'animait, l'obsédait, le tourmentait. »

Jocelyne Saucier

Tout texte fait nécessairement acte de médiation : il s'inscrit dans la voie de la subversion en mettant en place des stratégies discursives, narratives, énonciatives et stylistiques et implique des choix de représentation. Gavillon stipule que la littérature prenant pour objet la nature est « le lieu névralgique de questionnements ontologico-linguistiques (qu'est-ce que la nature ?), politico-pragmatiques (défense de la nature ?) et, finalement, esthétique-poétiques (la nature en littérature ?). » (85) Une médiation s'instaure, témoignant à la fois de la scission opérée par le regard sur son objet et des discours à la fois concrets – données scientifiques – et abstraits – questionnements éthiques – auxquels la nature fait appel. Parmi ces choix, il est ainsi pertinent de se demander quelles sont les spécificités des représentations de la nature et des problématiques environnementales telles qu'elles sont véhiculées par la littérature québécoise contemporaine. On y lit une caricature récurrente de certains personnages au contact de la nature – qu'ils soient activistes ou s'y retrouvent par hasard –, souvent dépassés par les enjeux de ce qui se présente comme une des dernières causes communes non seulement au Québec ou au Canada, mais surtout au niveau planétaire. De plus, l'omniprésence des représentations de la nature dans le cadre du récit fait état de la nécessité de repenser les problématiques environnementales à travers des discours qui font appel à l'abstraction et à l'imaginaire. Serge Moscovici, pionnier des théories de l'*écologie politique*⁹⁸ dans les années 1970, soulignait l'urgence d'apporter une réponse aux écueils des discours scientifiques et politiques sur la question environnementale, possiblement par des voies alternatives. Il insistait alors sur le besoin de penser l'environnement par l'imaginaire et ses représentations, afin de stimuler un changement concret : « ceux qui ne peuvent plus rêver le monde ne savent pas non plus le changer. » (72) La littérature environnementale québécoise, à travers son processus de représentation de biais, peut ainsi proposer une issue à l'immobilisme et un renouvellement des

⁹⁸ L'*écologie politique* est un mouvement théorisé par Serge Moscovici dans les années 1970 qui insiste sur la nécessité de la prise en compte des questions environnementales dans les domaines politiques et sociaux. Ce courant suggère une profonde modification de l'économie et de la société face à la destruction galopante de notre écosystème.

discours à l'égard des problématiques environnementales. Elle s'enquiert alors de trouver de nouveaux modes de représentation, d'où l'omniprésence dans le corpus, dans le cadre du récit, du travail d'écriture, mais également des arts visuels. Ce chapitre fait ainsi état de stéréotypes récurrents de la littérature environnementale québécoise, qu'il s'agisse de la figure de l'activiste ou d'emprunts répétés au mouvement de la contre-culture, ou encore du penchant illusoire de la cause environnementale. Il explore ensuite la figure omniprésente de l'écrivain.e, qui démontre une nécessité de repenser la problématique par l'écrit, fictionnel, entre autres, avant de se focaliser sur deux pratiques de représentations de la nature et des problématiques environnementales : la peinture et la photographie.

3.1. Les stéréotypes récurrents de la littérature environnementale

La littérature environnementale québécoise dénonce ponctuellement les dérives manichéennes des discours qui sont tenus à propos des enjeux environnementaux, notamment à travers la satire de certains de ses protagonistes. C'est en donnant une voix à des protagonistes au contact de la nature que la littérature fait ainsi un travail de mise en lumière des écueils des discours dominants. Que ces personnages se voient parfois catégorisés comme activistes extrémistes dans l'écriture d'Hamelin ou comme jeune *magicien* – Jérémie – chez Proulx, ces protagonistes dénoncent par leurs traits superlatifs un décalage idéologique avec les discours entretenus par les médias dominants.

3.1.1. L'activisme environnemental, une cause terroriste ?

Hamelin se place sans aucun doute du côté de la caricature en ce qui concerne les activistes tout autant que les figures surmédiatisées des débats environnementaux. En entretien avec Michel Nareau et Jacques Pelletier, il admet bien volontiers le cynisme récurrent dans son écriture, par lequel il souligne les abus des groupes activistes :

Sur les questions de fond, je suis proche des environmentalistes. Sauf qu'on n'écrit pas un roman pour défendre d'abord une cause, et il est difficile de ne pas se moquer des gens qui se prétendent en possession de la vérité. L'humour vient pour moi naturellement dans le roman. Toutefois, dans *Le joueur de flûte*, j'en prenais conscience et j'en ressentais un certain malaise. J'admire beaucoup les fondateurs de Greenpeace, ces pionniers héroïques qui ont défendu les baleines sur la côte Ouest. Ce sont ces militants courageux que je dépeins dans mon roman, lesquels, en érigeant des barrages, ont réussi à bloquer la compagnie forestière MacMillan Bloodell. Je me suis inspiré d'événements authentiques et je les admire, mais, en écrivant le roman, j'ai eu tendance à souligner leurs défauts. (22)

Hamelin décrit le manichéisme des différentes voix des débats relatifs à l'environnement ainsi que le manque d'alternatives. Pour lui, ces débats ne trouvent aucune manière de se renouveler ou de stimuler une prise de conscience. Il fait ainsi dire au narrateur du roman *Le Joueur de flûte* que la question environnementale a été politisée à l'extrême au point d'en devenir une cause tournée en ridicule : « l'écologisme est devenu un hochet pour les candidats du Parti Rhinocéros⁹⁹, et les préoccupations des *citoyens* se sont métamorphosées en belles promesses gouvernementales. » (37) Mêlant à la fois les références intertextuelles littéraires et historico-politiques, le narrateur brosse un portrait explicitement caricatural des militants :

Je viens de lire *L'immortalité* de Kundera... À un certain moment, un personnage raconte que des militants verts ayant manifesté contre la construction d'une centrale nucléaire ont détruit quantité d'arbres et laissé derrière eux, pendant quatre mois, une puanteur insupportable. Reagan disait qu'un arbre pollueait plus qu'une auto. L'image du maudit écolo, au mieux naïf et inoffensif, au pire dangereux ayatollah, est maintenant bien implantée... (36-37)

La caricature d'Hamelin est ici évidente, puisque le personnage qu'il décrit met en avant deux extrêmes : un militant qui serait soit crédule, soit au contraire représentant d'une idéologie marginale ou socialement préjudiciable. Le discours de l'activiste environnemental, dans son penchant extrémiste, est ainsi très proche d'une croisade idéologique, qu'Hamelin rapproche non sans raison du prosélytisme. Le narrateur du roman *Le Joueur de flûte* décrit également le placardage médiatique fait par certaines plateformes, ayant réussi petit à petit à changer l'image que l'on se fait d'une possible utopie sociétale :

⁹⁹ Créé en 1963, le *Parti Rhinocéros*, ou *Parti Rhino*, est un parti politique canadien voué à la satire de la politique conventionnelle. Il propose des slogans et des promesses politiques loufoques, dans le but d'offrir un divertissement aux électeurs. Ses projets comptaient dans le passé la construction d'une toile pour combler le trou de la couche d'ozone et celle d'un toit sur le Québec pour y planter une forêt filtrant la pollution.

La grande victoire du pouvoir, tu vois, c'est d'avoir réussi à privatiser l'Utopie. Aujourd'hui, le gars qui plante une haie pour cacher son barbecue neuf au voisin s'imagine qu'il vit dans un espace vert. Et puis ils ont remplacé le cliché de la vieille dame anglaise qui aime les chats et qui nourrit les oiseaux par quelque chose de diablement plus efficace : le militant fasciste antitabac ! Les gens croient maintenant qu'ils se polluent eux-mêmes, mon vieux... (36)

Dans sa description physique et psychologique, la figure de l'activiste environnemental dans l'œuvre d'Hamelin fait également appel aux stéréotypes les plus criants de l'inconscient collectif : celui d'un homme en marge, que ce soit au sens géographique et/ou idéologique, physiquement marqué par le temps, et héritier d'un idéalisme qui n'a plus raison d'être. Le personnage de Richard Godefroid, surnommé God, Gode ou tout simplement Godefroid, que l'on retrouve dans plusieurs romans d'Hamelin¹⁰⁰, est décrit dans la nouvelle « My » du recueil *Sauvages* de la façon suivante : « Barbu, dans la cinquantaine, un ancien terroriste reconnu coupable de meurtre et libéré sous conditions après douze ans derrière les barreaux. Le job idéal pour se faire oublier. [...] Tu fais peur aux ours, God. » (144) Acquitté de sa dette envers la société et après sa fuite sur les bords du Kaganoma – région fictive elle aussi récurrente dans l'œuvre d'Hamelin –, le personnage de God garde son étiquette de *terroriste* radical même dans une lutte prétendument aussi noble que celle de la cause environnementale. Hamelin dénonce également le fait que la cause environnementale ait pendant des années en partie pu être un phénomène de mode, relayé par des figures publiques majoritairement intéressées par leurs propres succès et médiatisation, et en ait subi les aléas et desiderata, tout comme le personnage de « Bette Borneo, de la fondation Bette Borneo, qui appuie toutes les luttes menées au nom de la défense de l'environnement, avec une préférence marquée pour les campagnes de prévention du cancer de la peau et du vieillissement d'icelle causé par la maudite couche d'ozone » (*Le Joueur de flûte* 202), ou la chanteuse Gloria Grace Greenaway :

Comme si ce n'était pas assez, Gloria Grace Greenaway, cette chanteuse afro-américaine dont la feuille de route, malgré son jeune âge, était déjà impressionnante (sida, affamés d'Afrique, léopards des neiges, victimes d'inondations en Inde, orphelins de guerre un peu partout plus,

¹⁰⁰ Dans *La constellation du lynx* (2010), le personnage de Richard Godefroid est un membre du Front de Libération du Québec (FLQ). Élisabeth Nardout-Lafarge note que ce personnage évoque le nom « de Pierre-Paul Geoffroy, mais [sa] biographie est en partie celle des frères Rose » (183), tous trois étant membres de la cellule Chénier du FLQ, responsable de l'assassinat du Ministre du Travail Pierre Laporte en 1970.

sur la scène états-unienne, un peu de sans-abri et de filles-mères et les fœtus drogués au crack), s'était plainte du climat. (*Le Joueur de flûte* 201-202)

La lutte environnementale est ainsi considérée comme une tendance, ce qu'Hamelin dénonce dans *Le Joueur de flûte*. Nommant sporadiquement certains groupes activistes médiatisés comme Greenpeace dans des entretiens – notamment celui donné à *Voix et Images* en 2015 –, Hamelin évoque un groupe fictif nommé *Hope Four*, et le traitement qui leur est réservé par les médias. Alors que Ti-Luc arrive à Vancouver dans l'espoir de rejoindre l'île Mere au large, il s'arrête sur un tabloïd sensationnaliste à la cafétéria où il prend son petit déjeuner :

Dans le journal, il était question de l'attentat à l'explosif perpétré la semaine précédente contre une petite librairie d'habitues de Kitsilano, l'ancien quartier hippie. Le crime avait été officiellement revendiqué par le Hope Four, un groupe écoterroriste qui prétendait avoir agi, en l'occurrence, au nom de la lutte contre la pornographie. (49-50)

Le narrateur dénonce ainsi les amalgames faits par la presse entre le groupe de défense de l'environnement *Hope Four* et des actes terroristes, qui sont démentis par Ti-Luc quelques lignes plus loin : « L'hypothèse d'un attentat antigay cadrerait mal avec l'orientation idéologique progressiste du Hope Four. » (50) Hamelin critique ainsi le traitement excessif faits par les médias des groupes luttant pour l'environnement. Ils sont, selon lui, volontairement radicalisés, sans pour autant nier que l'extrémisme puisse en infiltrer les ramifications, et tout en leur reconnaissant une part de responsabilité dans l'image qui leur est associée dans les médias. À la manière d'un miroir déformant, Hamelin brosse ainsi un portrait caricatural des travers de la société quant à la représentation ambiguë de ces groupes activistes et invite à davantage de nuance dans la pensée et les actions.

3.1.2. Le penchant illusoire de la cause environnementale

Dans le corpus, le cadre de la littérature environnementale dresse ponctuellement des parallèles intertextuels avec le monde surnaturel de la magie, comme si la réalité des problématiques environnementales pouvait aisément s'apparenter au domaine de l'illusoire ou être remise en question, n'appartenant pas selon certains scientifiques et/ou politiques au domaine du réel

vérifiable. Dans *Le Joueur de flûte*, l'expression « fi fa fo foum » (75, 76, 88, 104), empruntée au conte populaire anglais *Jack et le haricot magique*¹⁰¹, rappelle çà et là l'amalgame des problématiques environnementales et du domaine de la magie. Dans *Champagne*, de façon beaucoup plus explicite, les références intertextuelles à la série de romans *Harry Potter* (1997-2007) de l'auteure britannique J. K. Rowling sont multiples chez le personnage de Jérémie, qui s'investit entièrement dans cette fuite volontaire de l'imaginaire enfantin. Il se définit en tant que sorcier, à l'opposé des « Moldu[s] » (152), jette des sortilèges bienveillants – « changer ce jus de pomme soporifique en jus de citrouille (*Citrouillus !*) ainsi que ces fades raisins secs en chocogrenouilles (*Morniflus !*) » (26) –, mais aussi malintentionnés, comme le « maléfice d'*Avada Kadavra* » (153) ou d'autres pour « stupéfier » (223) ces ennemis imaginaires, ou encore pour transformer son apparence physique : « Jerry Potter pouvait très bien se transformer en insecte lui-même et voir tout ce que voient les insectes grâce à leurs milliers d'ommatidies assemblées en globe. » (146) Il s'agit d'un imaginaire bénéfique pour Jérémie, puisqu'il lui permet d'interpréter la réalité et de se rassurer : « [I]l se rappela qu'il était un sorcier, et rien d'ennuyeux ne pouvait lui survenir longtemps. » (26) Le prisme de l'imaginaire lié à la série *Harry Potter* est aussi le catalyseur de la transgression des règles du monde adulte pour Jérémie. Face à l'interdiction prononcée par son oncle d'aller explorer la forêt aux alentours du lac, Jérémie compare sa propre situation à celle de son héros romanesque :

Reste dans le sentier, avait ordonné son oncle. Ces mots-là l'avaient enchanté, parce que c'était exactement ceux qu'entendait Harry Potter, les rares fois qu'il osait s'engager dans la maléfique forêt de Poudlard. Ne va pas plus loin que le pont de bois, avait-il ajouté, un interdit inédit que Jérémie allait sûrement transgresser. (20)

Malgré cette transgression coupable des interdits posés par la figure autoritaire de son oncle, Jérémie noue sa seule relation complexe avec le monde adulte à travers le personnage de Lila, l'octogénaire du lac, qu'il considère comme faisant partie de sa bulle imaginaire magique :

¹⁰¹ *Jack et le haricot magique* est un conte populaire anglais datant du XVIII^e siècle et popularisé par Henry Cole au XIX^e siècle.

« Sorcière Szach n'était pas encore amadouée, loin de là. Mais deux fois il était arrivé à lui parler, à soutirer une amorce d'échange. Il fallait la soigner pour rétablir coûte que coûte les liens — de sorcier à sorcier, unis contre les forces du Mal. » (153) Probablement grâce aux compétences pragmatiques du lac et de la forêt qu'elle a acquises avec l'expérience, Lila propose un réel chemin initiatique vers une connaissance alternative de la nature à Jérémie, qui accepte cette invitation :

Il arrivait qu'elle s'arrête et qu'elle perde tout à coup de l'altitude — son grand corps plongeant dans un arbuste et foudroyant quelque chose dans sa main. Il connaissait la suite, il attendait, soupir rentré, qu'elle lui ouvre la main sous le nez, qu'elle laisse s'enfuir une bestiole paniquée qu'il avait la tâche d'identifier sur-le-champ. Mais comment retrouver dans ces miniatures sautillantes une parenté avec les grandes illustrations immobiles de l'encyclopédie ? Succube ! osait-il. Ou : Lucane ! Ou : Faucheur ! Et elle lançait triomphalement : Puceron !... (Il aurait dû le savoir, quand elle fouillait les fleurs, c'était deux fois sur deux : Puceron.) (154)

Si le personnage de Lila se lie aussi aisément au monde du surnaturel et de la magie, que ce soit par son apparence physique ou grâce à ses vastes connaissances botaniques, c'est également parce que, dans le corpus, nombre de personnages de sa génération, vecteurs d'un penchant vers l'environnement et la protection de la nature, sont amalgamés à l'héritage du mouvement hippie de la contre-culture des années 1960.

3.1.3. L'environnementalisme, héritier de la contre-culture ?

François Ouellet note dans son étude de l'œuvre d'Hamelin, particulièrement empreinte selon lui des discours relatifs à l'environnement, « l'aspect “caricatural” et “burlesque” [...] de la lutte écologique. » (202) Mentionnant *Le Joueur de flûte*, Ouellet explique : « Je n'ai jamais pris au sérieux le discours écologique du roman, parce que je n'ai jamais senti que Hamelin le prenait lui-même vraiment au sérieux; à quoi bon chercher à rendre consistant et à achever un discours (idéologique) s'il n'est qu'un prétexte pour dire autre chose » (202) ? Il est vrai que pour Ti-Luc, à la recherche de son père, la résolution identitaire devient la justification du combat pour la sauvegarde de l'île Mere. Les origines de Ti-Luc sont floues et constamment remises en question, et il est ainsi décrit comme un personnage en déficit identitaire, influencé

par son environnement, incapable de se créer une identité forte. Considéré par sa propre mère comme « une création collective des années soixante-dix » (17), ce qui le prive d'emblée de tout accès à sa propre généalogie, Ti-Luc multiplie les figures paternelles de substitution dans son enfance, et son patronyme n'est que celui d'un « ami de cœur nationaliste avec qui [sa mère] vivait avant de partir à Vancouver. » (17) Son père, surnommé Forward Fuse par sa mère, Mister Big ou Big Country par d'autres, sans jamais que son vrai nom ne soit dévoilé, est une figure mystique éthérée du mouvement hippie, courant idéologique et artistique de la contre-culture né dans les années 1960 aux États-Unis, et marqué par son rejet des valeurs traditionnelles de la société de consommation, sa liberté ostentatoire dans les relations amoureuses et l'usage de psychotropes. Arnot, ami de Ti-Luc, explique : « Bouddhisme et sexe tantrique. Neil Cassidy. Les chanteuses rock avec des lunettes roses en forme de cœur en plastique géant. » (94) Bien qu'il suggère un refus du capitalisme par sa fuite vers des espaces annexes à la métropole, Forward Fuse semble pourtant bien plus focalisé sur les autres caractéristiques attribuées au mouvement, au point de se demander à quel point elles n'éclipsent pas les préoccupations environnementales :

Fuse était un dragueur primaire, un charmeur sans scrupules. Nous autres, on ramassait les miettes. Une fois, pendant un party acide à Redwood, il a disparu en pleine nuit, comme ça. Tout le monde s'est mis à le chercher. La dernière fois qu'on l'avait vu, il était dans un drôle d'état. [...] Complètement défoncé, sur la route nationale à huit kilomètres de là. Il jouait de la flûte sur la ligne blanche au beau milieu de la nuit. Les autos le frôlaient en klaxonnant, et lui, il continuait à souffler dans son pipeau. C'est pour eux qu'il jouait tu comprends ? Quand on lui a demandé ce qu'il faisait, il a répondu : Je dirige la circulation. (91-92)

Ironiquement, Marie, l'ex-copine de Ti-Luc, avec qui il travaille au département de santé communautaire, aide des « femmes des milieux défavorisés » (19) à contenir leurs addictions le temps de leur grossesse. En un sens, Ti-Luc trouve temporairement dans Marie une échappatoire à la reproduction du schéma parental, et l'occasion d'un développement identitaire à travers elle, qui se révèle être son opposé :

C'est ce que j'admirais chez Marie. Elle aimait ou elle n'aimait pas, point. Son appréciation prenait effet immédiatement et elle n'hésitait jamais. Elle avait des opinions, des points de vue,

bref, des armes lui permettant de trancher dans la réalité, de se frayer un chemin dans cette masse obscure et opaque. Moi au contraire, j'étais sans cesse menacé d'indifférence et de dissolution. Faute d'avoir une personnalité en forme de château fort, comme les autres, j'allais dans le monde sans aucune protection, en présentant mon flanc le plus vulnérable. Quand j'ai rencontré Marie, j'ai tout de suite compris les avantages du mimétisme de survie, je me suis collé à elle comme le rémora au ventre du requin. (18-19)

Leur relation échoue cependant, et Ti-Luc doit trouver un substitut identitaire : il se perd alors dans la cause environnementale comme son père dans les drogues afin de trouver une forme de développement identitaire. Parallèlement, les drogues récréatives persistent dans le recueil *Sauvages*. Dans la nouvelle « Bonjour l'air », le personnage secondaire Élisé Babin « fume un pétard en prenant le frais sur un banc du petit parc » (27), alors que la nouvelle compagne de Sam Nihilo, personnage récurrent d'Hamelin¹⁰², a plongé dans « la poudre » (28). Dans « La spermathèque », après une relation sexuelle décevante, Lilian invite Bernard à fumer « un mince pétard » (71) avec elle, afin de le détendre. Dans la nouvelle « My », Benoit et Myriam évoquent les conditions nécessaires à leur vie de débroussaillers au Kaganoma : « Détresse psychologique peut-être pas obligatoire, mais ça aide. Dope, alcool, ibuprofène, tout est bon pour remplacer les feuilles de coca. » (133) Dans *Champagne*, les drogues récréatives s'inscrivent également en trame de fond autour du lac à l'Oie. La forêt interdite à Jérémie n'est autre que le lieu où son oncle et son père font pousser des plants de marijuana, soucieux de protéger l'enfant de ses méfaits, bien qu'il ne soit pas dupe :

La Forêt interdite commençait de l'autre côté de la butte, là où son oncle faisait pousser du pot au milieu des herbes sauvages. Jérémie avait reconnu les plants au premier coup d'œil, depuis le temps que leurs petites mains maigres se déployaient partout dans le salon chez lui. Chez lui, son père les trimait avec un amour qu'il ne montrait à rien d'autre, et il les déplaçait à tour de rôle sous les halogènes les plus bénéfiques, et il les fumait bien entendu quand il croyait Jérémie trop endormi pour sentir leur odeur de caoutchouc sucré. Son père, passe encore, son jeune père enfantin, toujours sur le point de pleurer ou de rire. Mais lui, le costaud, le prototype de l'homme parfait, mononcle Simon ! Jamais il n'aurait cru que mononcle Simon serait assez faible pour s'appuyer sur cette béquille-là. Tant pis, c'étaient après tout leurs affaires, des affaires d'adultes déprimants, sans intérêt. (19)

¹⁰² On retrouve Sam Nihilo – anagramme imparfaite de Louis Hamelin –, dont l'onomastique pourrait dire long sur la vacuité du personnage, dans *Le Joueur de flûte*, *Sauvages*, *La constellation du lynx*, et le récent *Autour d'Éva* (2016), dans lequel il occupe un rôle central.

Pourtant, dans *Champagne*, le cannabis est à usage thérapeutique pour le personnage de Simon, qui le laisse infuser dans une tisane destinée « à mater ses douleurs au dos, mais qui viendrait tout aussi bien à bout de ses cauchemars. » (100) Bien que Jérémie n'en soit pas convaincu – « C'est du cannabis à usage thérapeutique, mais je comprends que tu ne vois pas la différence. » (232) – les plants de cannabis sont bien selon Simon sa « provision de médicaments » (232). Dans la nouvelle « Première neige sur la batture » du recueil *Espèces en voie de disparition*, la drogue est associée à la mort, à moins qu'elle ne soit un dernier affront à la mort. Serge, mourant d'une maladie incurable, fume un joint avec le narrateur juste avant de lui admettre avoir ingéré une quantité létale de ce que l'on peut imaginer être des médicaments. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, les plants de marijuana sont cultivés au fond des bois pour leurs propriétés psychotropes, ce qui laisse le personnage de Marie-Desneige perplexe, elle qui a longtemps été coupée de la réalité dans son asile de Toronto :

Quant à Marie-Desneige, elle n'y comprit strictement rien. On lui expliqua maintes et maintes fois, rien n'y fit, c'était hors de son entendement. Des cigarettes qu'on fume pour échapper à la réalité, pour voyager dans sa tête, comme ils disaient, sans valises et sans balises, elle ne comprenait pas que des personnes saines veuillent s'adonner à la folie. (111-112)

Dans la majorité des œuvres à l'étude, les protagonistes sont ainsi des héritiers – peut-être des survivants – de l'idéologie et du style de vie du mouvement de la contre-culture des années soixante : drogues, récréatives ou thérapeutiques, réminiscences d'une sexualité débridée, ainsi qu'une marginalité recherchée et cultivée face au capitalisme, qu'elle soit géographique, bien souvent, ou purement idéologique. Les préoccupations environnementales ne sont alors qu'un aspect parmi bien d'autres.

3.1.4. Le genre de la nouvelle environnementale et ses protagonistes

La forme de la littérature environnementale est également sujette à certains stéréotypes, particulièrement visibles quand il s'agit du genre de la nouvelle. Dans une optique très large, Suberchicot stipule que l'environnement est « une thématique de la mondialisation littéraire »

(248), puisque le prisme par lequel on l’appréhende n’est pas seulement régional, mais global, marqué par des enjeux qui dépassent les frontières fixées par l’humain. Schoentjes, dans son essai *Ce qui a lieu*, confirme qu’un certain « cosmopolitisme » (17) est récurrent dans la majorité des œuvres à caractère environnemental, qui débordent de leur espace immédiat pour tendre vers une portée universelle dans leur symbolisme. Le village non identifié du recueil de nouvelles *La héronnière* dévoile par exemple une certaine propension à la généralisation au cadre spatio-temporel, qui peut être potentiellement transférable dans d’autres régions, voire d’autres pays. Au sujet de *Silent Spring* de Carson, Suberchicot évoque notamment « un coefficient de généralité et d’anonymat » (156), particulièrement prégnant dans la littérature étatsunienne de la dénonciation, mais que l’on retrouve également à travers la stéréotypie des protagonistes de la littérature environnementale québécoise. Il explique : « [u]ne littérature se constitue, qui, serrant son objet, l’état des écosystèmes, veut accéder à une forme de généralité, transformant ainsi les acteurs en sujets réactionnels, mais nullement expressifs. » (37) Cette radicalisation du personnage de la littérature environnementale est présente dans la particularité de la nouvelle, puisqu’outre son cadre spatio-temporel, comme le stipule Pellerin, « l’exiguïté de la nouvelle [...] imprime une violence radicale sur son protagoniste. » (18) Il pâtit également de son effort de concision, à travers un stéréotypage et/ou une propension à l’anonymat des personnages. En témoignent les brèves premières lignes de la nouvelle « Fragile » du recueil d’Hamelin, résumant le passé fictif de Sam Nihilo :

Sam Nihilo travaille comme plombier à Saint-Lambert sur la Rive-Sud de Montréal. Nihilo est estimateur pour une compagnie d’assurances qui a son siège social sur le boulevard Saint-Martin, à Laval. Sam enseigne les sciences religieuses dans une polyvalente de Saint-Georges-de-Beauce. Il trafique des diamants à la frontière du Zimbabwe. Possède un magasin de meubles au Cap-de-la-Madeleine. Un hôtel à Monteverde. A créé sa propre compagnie spécialisée dans la fabrication de glaçons en polyuréthane destinés à l’industrie du cinéma. Il opère un stand de patates frites à Prince George, B.C. Photographe professionnel spécialisé dans les espaces fauniques en voie de disparition. Pas vrai. Samuel est écrivain. (79)

Cette violence de la nouvelle s’établit ainsi aux dépens du personnage, presque déshumanisé, « souvent privé de passeport, de carte sociale, d’état civil, ne bénéficiant pas du statut solaire

du protagoniste de roman [...] à qui il est permis d'aller prendre un pastis pendant que défile une description. Les nouvellistes rendent leurs créatures absentes à tout ce qui nous définit, nous autres, citoyens de la réalité. » (Pellerin 19) Dans le recueil *Sauvages*, un des protagonistes de la nouvelle « Mattawa ou l'homme qui était mort », comme son titre l'indique, apprend sa mort au détour d'une démarche administrative :

Un après-midi, [...] j'ai vu un homme d'un certain âge qui levait le pouce au bord du chemin, et je me suis arrêté. [...] [I]l m'a raconté qu'il avait essayé un jour de se procurer son permis de conduire. L'employé du Bureau des transports, après avoir consulté son ordinateur, lui avait lancé un drôle de regard et lui avait répondu, en gros : Monsieur, je peux rien faire pour vous : vous êtes mort. — Vous êtes sûr ? a-t-il demandé. — Absolument certain, a insisté le préposé après une nouvelle vérification sur son écran. C'est ce qui est inscrit là, dans votre dossier. L'homme (mon passager) a été trop surpris pour protester. (191-192)

Cette mort sociale, qui étend ses ramifications jusque dans la diégèse, révèle un manque d'épaisseur – surtout psychologique – des personnages nouvelliers, qui peinent à se détacher des stéréotypes, notamment quand il s'agit des actants de la cause environnementale. Suberchicot évoque ainsi un « déficit identitaire » (49) pour les personnages de la littérature environnementale, qui se voit redoublé de la contrainte de concision de la nouvelle. Les protagonistes de ce genre sont de ce fait marqués par un déni de singularité qui les fait tendre vers des stéréotypes et un universalisme certain, et qui s'étend alors à toute la littérature environnementale à travers des personnages dépassés par la cause qu'ils défendent.

Cette propension à tendre vers l'universel sert pourtant le texte environnemental puisqu'elle lui octroie des vertus pédagogiques en offrant une (re-)problématisation du discours sur l'environnement et ses acteurs, et potentiellement une prise de conscience du lecteur, menant à des changements pragmatiques. Suberchicot explique que « le motif environnemental [...] est apte à dire par l'absence le besoin d'éthique environnementale : dire que l'homme est transparent revient aussi à demander par l'affirmation contraire contenue de façon implicite dans ce discours de désarroi moral qu'il gagne en épaisseur » (56). C'est ainsi par cette faiblesse du protagoniste, notamment dans le genre nouvellier, qu'il acquiert paradoxalement une force dans sa dimension allégorique, presque moraliste ou moralisante face à l'absence de prise de

responsabilité de l'humain de son impact sur la nature. Serenella Iovino suggère ainsi que toute littérature à motif environnemental puisse relever de « pratiques éducatives¹⁰³ », en stimulant un inconscient environnemental chez son lecteur. Le texte environnemental oscille alors entre « pédagogie et constat. » (Suberchicot 247) Theodore Roszac, dans *The Voice of the Earth* (1992), propose ainsi le concept d'*écopsychologie*, selon lequel une identité universelle impliquerait une équivalence entre le bien-être de la nature et celui de l'humain. Les communions entre l'humain et le territoire sont nombreuses dans l'écriture d'Hamelin, qui suggère une réelle symbiose entre l'espace et le protagoniste. Hamelin fait appel à un inconscient à la fois individuel et collectif, à même d'initier une réflexion sur une destinée commune à l'espace et au protagoniste.

La littérature environnementale québécoise suggère des changements dans les modes et stratégies de représentations. L'utilisation de personnages stéréotypés, pour respecter des impératifs de concision dans le cas de la nouvelle, permet ainsi de stimuler un questionnement chez le lecteur quant à la représentation de la nature et des problématiques environnementales. À travers la satire que l'on peut lire dans plusieurs textes, la représentation des figures majeures de ces enjeux remet en question leur légitimité et invite le lecteur à une prise de position critique, envers les activistes tout autant qu'envers les politiques et les multinationales.

3.2. La place de l'écriture dans la littérature environnementale

Le corpus en présence propose ponctuellement de stéréotyper les protagonistes de la crise environnementale, multipliant les représentations d'activistes prêts à tout au côté de survivants du mouvement de la contre-culture des années 1960, autrement dit différents clichés de la sauvegarde de l'environnement à travers les époques. Une figure semble pourtant transcender le temps par sa récurrence : celle de l'écrivain. Le contact avec la nature semble forcer

¹⁰³ Je traduis de l'anglais : « educational practice » (761)

l'écriture, quelle qu'en soit la forme, à travers des personnages-écrivains ou de multiples références intertextuelles. Les écrivain.e.s de mon corpus démontrent ainsi un penchant pour l'autoreprésentation.

3.2.1. L'écrivain.e, figure incontournable du texte environnemental

Dans le numéro de *Voix et Images* consacré à l'œuvre d'Hamelin en 2015, Ouellet note que les protagonistes de l'écrivain québécois ont la plupart du temps des « velléités littéraires. » (76) Il rajoute qu'« ils s'attèlent à l'écriture d'un livre sans l'avoir vraiment voulu, comme s'ils étaient traversés par l'écriture. » (76) Si le souci environnemental ainsi que l'écrire s'imposent comme constantes dans l'œuvre d'Hamelin, est-il possible alors de conclure à une corrélation entre les deux phénomènes ? Une certaine prise de conscience du milieu naturel serait éventuellement propice à l'écriture¹⁰⁴, même si les personnages d'Hamelin ne peuvent pas tous se prétendre auteur.e.s à succès, bien au contraire. Cependant, l'optique du travail d'écriture serait peut-être ailleurs. Dans *Sauvages*, la figure de l'écrivain.e refait surface dans la multiplicité des nouvelles. Dans « Bonjour l'air », Samuel Nihilo fait la rencontre de Normand Beausecours, figure des « mercredis de la Pléiade » (11), salon littéraire hebdomadaire tenu dans un restaurant de la rue Saint-Denis, sur le Plateau-Mont-Royal, où le dramaturge et romancier Michel Tremblay fait une apparition succincte au coin d'une rue. Normand Beausecours, écrivain dépressif dont le premier roman vient d'être publié et passablement désinhibé ce jour-là, agresse un serveur avant de « rafler des morceaux de pain sur la table et de les fourrer dans ses poches » (13), puis de s'en aller. Hamelin tourne ici en ridicule l'écrivain, démontrant la même ironie qu'envers les activistes environnementaux. Samuel Nihilo, lui-même écrivain, réapparaît dans la nouvelle « Fragile », où il passe un été dans un chalet à côté de celui d'Éva et de son père

¹⁰⁴ Sur la figure de l'écrivain en littérature québécoise, on notera les travaux d'André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois* (1980) et de Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois (1960-1995)* (2004).

Paul¹⁰⁵. Il esquisse alors une amorce de réponse à l’omniprésence des personnages écrivain.e.s dans l’écriture d’Hamelin en ces deux lignes : « Oublie pas que je suis un écrivain. Tout arrive dans ma tête de toute façon. » (94) Cette capacité de projection de l’écriture, nécessaire à l’urgence de l’imaginaire de la cause environnementale, est ainsi mise en exergue à travers le personnage de Sam Nihilo.

L’auto-réflexivité de l’auteur.e sur sa propre démarche d’écrivain.e est également partie intégrante du recueil *Sauvages*. Dans la nouvelle « Regarde comme il faut », à un festival de poésie de Trois-Rivières¹⁰⁶, Sam Nihilo croise le poète Mervin Bonneau, qui, après trente années de carrière, n’a plus que des désillusions quant à son statut de poète :

Quand j’avais vingt ans, un poète, c’était ce qu’il y avait de plus grand. Il y avait les joueurs de hockey et les poètes. Mes héros étaient des poètes. C’était normal de vouloir devenir un poète. [...] Aujourd’hui qu’on est devenu beaucoup moins que des chiens, je suis encore un poète. Mais je suis devenu quelque chose en plus : je suis devenu un trou de cul. C’est ce que je vois le matin dans le miroir quand je me lève. Ça vieillit mal, ça. Ça vieillit vite, ça veut pas se coucher, non, c’est pas couchable, dans un lit froid tout seul comme un chien, mais encore beaucoup moins qu’un chien : un poète. Celui qui ronge l’os de l’éternité assis dans son coin. Parce que c’est pas une compagne de vie, ça, la poésie, ça réchauffe pas un lit, la poésie. Ça fait peut-être rêver, mais à l’âge que j’ai, on veut pas toujours rêver, des fois on est fatigué, on voudrait juste dormir, pas se réveiller. (270-271)

Hamelin tourne ainsi en dérision de la même façon deux types de personnages pour lesquels il a de l’affection : les activistes de la cause environnementale et les auteur.e.s. Dans *Le Joueur de flûte*, le protagoniste Ti-Luc est noyé dans l’omniprésence de l’écriture dès sa conception. Le mythe du père dont il part à la recherche a volontairement fait de lui le résultat d’un procédé expérimental d’écriture sexualisée :

Ma mère me parlait parfois de mon père, un obscur écrivain américain qui avait eu son heure de gloire à San Francisco au début des années soixante. Il était grand, blond, ex-champion de basket au collège. Elle l’avait perdu de vue depuis des années. Forward Fuse (c’est son nom) est l’inventeur du fuck writing, la technique d’écriture expérimentale grâce à laquelle j’ai été conçu. Un soir qu’elle avait un peu abusé du muscadet, elle m’a raconté que Fuse l’avait fait asseoir sur le clavier de sa machine à écrire, puis lui avait demandé de relever sa jupe. S’il faut en croire cette légende familiale, mon code génétique ressemblerait donc à ceci :

¹⁰⁵ Un scénario similaire est développé dans *Autour d’Éva* d’Hamelin, où Sam Nihilo, Paul et sa fille Éva se retrouvent près du lac Kaganoma, lieu fictif de lutte entre promoteurs et activistes.

¹⁰⁶ Hamelin fait référence au Festival International de la Poésie, qui se tient dans la ville de Trois-Rivières chaque année à l’automne.

dmf
m lfvfb,dC;`VD;`svv,f fav,favmmmmmmmmmmmf (16)

Son ADN, ainsi inscrit sur « une vieille Underwood » (16), explique en partie la récurrence des machines à écrire dans le roman, et sa détermination à poursuivre la figure paternelle, qui se serait, selon la rumeur, lui-même reconverti en scénariste : « retiré dans un lieu secret, Forward Fuse travaillerait, depuis plus de vingt ans, à un projet de scénario sur Howard Hughes. » (94) Ti-Luc, caractérisé par son absence d'expression propre, particulièrement évidente face aux figures féminines, trouve dans l'épistolaire un moyen de pallier son manque d'éloquence : les multiples lettres à Marie¹⁰⁷, son ex-copine, ne seront cependant jamais envoyées. L'épistolaire est par ailleurs une constante non seulement du roman *Le Joueur de flûte*, mais de plusieurs ouvrages du corpus. Dans la nouvelle « La spermathèque » du recueil *Sauvages*, la correspondance se fait par courriel entre Bernard et Lilian¹⁰⁸. Dans le recueil *Espèces en voie de disparition*, la plupart des protagonistes entretiennent des échanges écrits¹⁰⁹. Cependant, le recueil de Lalonde rattache la pratique de l'écriture à la maladie. Dans la nouvelle « Petit matin d'avril », le narrateur et écrivain Aimé est atteint de neurasthénie, « comme Maupassant » (63), précise-t-il. Dans la nouvelle « Des nouvelles d'Afrique », la narratrice Catherine, explorant les grands espaces du Bénin, écrit à son frère, lui-même écrivain et voyageur. Méditant sur son expérience de l'écriture, elle lui rappelle une de ses propres formulations : « “Écrire, c'est faire se lever les morts de leur tombeau et les traîner avec soi dans la lumière.” » (196) Une dualité s'inscrit ainsi au cœur du recueil de nouvelles de Lalonde face au processus d'écriture, qui est selon lui à la fois néfaste pour l'humain et en mesure de laisser un héritage nécessaire à la postérité, ce qui le rend ainsi simultanément mortel et éternel. Dans le roman *Champagne*, les figures écrivaines, ici littéraires, sont tout aussi présentes. Claire, voisine de Lila et scénariste

¹⁰⁷ Six lettres adressées à Marie sont intégrées au roman : p.72-73, p.85, p.90, p.104-105, p.111, p.160-161.

¹⁰⁸ Bernard et Lilian s'échangent plusieurs courriels, de la page 60 à la page 62, avant de faire connaissance en personne.

¹⁰⁹ Consulter les nouvelles « Espèces en voie de disparition » ou « James-le-noir ».

de profession, « livr[e] trois scénarios par année, et c'[est] suffisant pour vivre. » (40) Elle admet également que « [c]haque fois qu'elle rev[ient] du village, [elle] pren[d] des notes » (41), afin de s'inspirer des personnalités qu'elle y croise pour ses propres histoires :

Elle ne savait d'où, non plus, lui était venue l'idée d'utiliser son paradis vert comme toile de fond pour la prochaine histoire, de s'inspirer à leur insu de ses voisins et des gens du village, en apparence impeccables tous. En apparence. Déjà, quand on zieutait par-dessus leur épaule, on apercevait de drôles de cartes dans leur jeu. Par exemple. Par exemple, l'épicier était aussi propriétaire du motel où des danseuses nues batifolaient les fins de semaine dans de la crème fouettée. La caissière du comptoir Desjardins avait percuté un orignal sur l'autoroute, y laissant à jamais sa colonne vertébrale et ses jambes de mannequin. Le maire avait été abattu par son meilleur ami lors d'une chasse à l'ours. Le boulanger faisait des gâteaux qui goûtaient parfois le haschich. Et qu'est-ce qu'un Noir de New York baraqué comme un acteur fabriquait à longueur d'année dans le village perdu de Mont-Diamant, à vendre des arbustes et du fumier ? (41)

Même face au vécu d'autres individus, Claire ne voit que la propension scénaristique de la situation : « *[R]ien n'est plus cinématographique qu'un incendie*. Elle tenait son personnage-clé, son mort, la racine de sa vie professionnelle. Quand elle avait son mort, elle avait presque son histoire. » (44) Pour Violette, deuxième femme de Marco, le père de Jérémie, l'expérience du scriptible se lie à la *catharsis*. Son livre à venir, dont elle ressasse constamment le contenu dans ses pensées, vise au moins partiellement à s'acquitter de son passé, visiblement lourd et complexe, et instille un certain espoir de salut dans le microcosme communautaire du lac à l'Oie, dont les éléments naturels offrent un apaisement. Elle raconte :

Dans son livre, il y aurait tout. Des pages atroces qui soulèvent le cœur, mais aussi des envolées de joie insolente qui galvanisent. [...] Elle exhumerait tout à la lumière. La vie noire du passé, mais aussi maintenant. Elle parlerait de ces petites choses ravissantes qui lui étaient données maintenant. Le lac à ses pieds, calme et beau comme un aéroport désert, sur lequel elle pourrait marcher si elle avait la foi. Le rond propre dans le fond de l'eau, nettoyé par la femelle crapet-soleil qui vous mordait bravement les orteils si vous vous approchiez. Oui, elle témoignerait de ces minuscules vies frémissant à ses côtés, dans l'eau les œufs de crapet-soleil que la femelle époussetait de ses nageoires, dans l'air les demoiselles vert et bleu insérées l'une dans l'autre comme des hélicoptères à deux étages. (211-212)

Ce futur témoignage livresque met en lumière une autre facette du travail de l'écriture de Violette, même s'il ne reste qu'au stade de projet. Non plus seulement fictionnel ou autobiographique, son livre reflète le pragmatisme de l'expérience du lieu en attestant du milieu naturel qu'elle a intégré. Cette perspective, naturaliste en un sens, ramène aux travaux de

recensement, de catalogage et de classification des espèces animales et végétales du XIX^e siècle et à l'écriture de Thoreau au bord du lac Walden à travers sa pratique du journal, créant ainsi un réseau intertextuel dans la littérature environnementale québécoise.

3.2.2. Dans l'intertexte environnemental

Les références intertextuelles explicites, à Thoreau notamment, sont éparpillées dans tous les récits à l'étude, mis à part dans le recueil *La héronnière* de Tremblay et le roman *Il pleuvait des oiseaux* de Saucier. Dans *Champagne*, les références à la métalangue propre à la série *Harry Potter* sont omniprésentes dans le vocabulaire de Jérémie. Le roman s'ouvre également sur une citation de Friedrich Hölderlin, penseur et poète allemand du mouvement romantique – « *Il faut habiter poétiquement la terre.* » (7) –, ce qui suggère éventuellement que la position éthique du roman, notamment en ce qui concerne la nature, hérite au moins partiellement de l'idéologie de ce courant qui s'amorce dès la toute fin du XVIII^e siècle en Allemagne. Lalonde fait lui référence à des sources littéraires tout aussi disséminées dans le temps et l'espace : le roman *Sept lacs plus au nord* s'ouvre sur une citation de Gaston Miron, extraite du recueil de poèmes *L'homme rapaillé* (1970), invitant à une réflexion sur l'imaginaire du commencement. Il s'agit du poème liminaire du recueil, dédié à sa fille alors âgée d'un an : « Je ne suis pas revenu pour revenir/je suis arrivé à ce qui commence. » (9) Cette incise en amorce de la narration oriente la lecture de la fuite de Michel et sa mère Angèle vers le nord. Revenir sur le lieu de leur rencontre avec la figure de l'Autochtone serait peut-être ainsi le commencement de quelque chose d'autre. Les nouvelles du recueil *Espèces en voie de disparition* sont également toutes préfacées d'une citation¹¹⁰, sans qu'il soit possible d'en dégager une cohésion.

¹¹⁰ On retrouve Miron, dont l'extrait est tiré du même recueil – « *Moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir/comme un bison sans destin* » (9) –, mais aussi Zachary Richard (29), artiste majeur de la francophonie nord-américaine et activiste environnemental, Claudio Magris (45), écrivain et journaliste italien, Marcel Proust (55), Xavier de Maistre (73), militaire et écrivain aristocrate français des XVIII^e et XIX^e siècles, John Banville (89), romancier irlandais contemporain, Jean Giono (105), Daniel Lavoie (119), auteur-compositeur franco-manitobain, Colette (131), Vincent Van Gogh (163), ou encore Karen Blixen (179), femme de lettres danoise. Sans

Le Joueur de flûte, immergé dans un réseau intertextuel tout aussi complexe, mêle, dans les amorces des chapitres, des emprunts réels à d'autres fabriqués de toutes pièces. On y retrouve, avant même la carte sommaire intitulée « Mere Island » (11), un extrait de *Don Quichotte* (publié en deux parties, 1605 et 1615) de Miguel de Cervantès :

Il n'y en a plus un qui sorte de ce bois pour pénétrer dans cette montagne; puis qui arrive sur une plage stérile et déserte, où bat la mer furieuse, et, trouvant amarré au rivage un petit bateau sans rames, sans voiles, sans gouvernail, sans agrès, s'y jette d'un cœur intrépide et se livre aux flots implacables. (9)

Cette citation, insistant sur le voyage et sur l'audace nécessaire au déplacement dans l'espace, mais aussi sur l'aspect dérisoire de la quête, dresse ainsi une analogie avec le parcours de Ti-Luc, qui prend effectivement un chemin atypique en s'embarquant dans la sauvegarde de l'île Mere, disposant de peu d'informations sur son père. Sur cette même page, une citation tirée de *Last Words* (2000) de William Burroughs, écrivain américain de la Beat Generation qui a en partie inspiré le personnage de Forward Fuse à Hamelin : « *Le Joueur de Flûte déguisé en oncle Sam a descendu le ciel de papier...* » (9) Sur la page suivant la carte, le premier chapitre, intitulé « *Hamelin* » (13), s'ouvre sur une citation de *Under the Volcano* (1947) de Malcolm Lowry : « *Pourquoi les gens voient-ils des rats ? Ce sont là des questions qui devraient intéresser le monde...* » (13) Ces deux citations font explicitement référence à la légende allemande du Joueur de flûte de Hamelin, transcrite par les Frères Grimm. La ville de Hamelin, en Allemagne, était envahie par les rats et les habitants mouraient de faim. Le maire du village fait appel à un dératiser, qui, en jouant de la flûte, attire tous les rats de la ville dans la rivière Weser, où les rats se noient. Les habitants refusent cependant de payer le dératiser qui revient quelques semaines plus tard jouer de la flûte et attire cette fois les enfants du village qui se noient à leur

oublier également les brèves incursions des textes du poète américain Yusef Komunyakaa dans les nouvelles « L'accidentée » – « *Chaos in the cosmos, modern man in the pepperpot.* » (125) – et « Des nouvelles d'Afrique » : « *Cause if you wanna dance/This boogie be ready/To let the devil use your head as a drum* » (186).

tour dans la rivière. Hamelin joue ainsi avec son propre patronyme, mais invoque également l'intertexte de l'imaginaire enfantin.

Plus loin dans le roman, le chapitre « Edge Bay » commence par une référence à un article du *McGill Law Journal*¹¹¹, à la recherche du statut juridique de l'environnement : « *Les juges se sont montrés anthropocentriques en ce qu'ils n'ont jamais considéré un arbre de l'intérieur...* » (45) En prenant l'exemple de l'arbre, l'article, daté de 1977, conclut que « l'environnement [...] se voit refuser par la justice des hommes un véritable statut juridique. » (280) Cet insert d'un extrait de texte à caractère légal dans le roman d'Hamelin réaffirme la portée politique potentielle de son propos. À un niveau métaphorique, l'extrait fait le lien avec les actes de Ti-Luc à Deep Point, qui rentre physiquement dans le tronc d'un arbre pour le sauver de la coupe (216), et éventuellement pour envisager ce processus d'un point de vue littéralement écocentrique, en fondant son propre corps à l'arbre. Le chapitre « Le Bateau volant » est lui préfacé d'une citation énigmatique signée par « LE BISMÉGISTE HAMADRYAS » (131), qui n'est autre qu'un des multiples surnoms de la figure paternelle de Ti-Luc. Le dernier chapitre « *Le Bismégiste* » s'ouvre lui sur une citation de Volker Schlöndorff, réalisateur majeur du mouvement du Nouveau cinéma allemand des années 1960-1970, qui rappelle la crise identitaire de Ti-Luc et son éventuel salut au contact de la nature : « *Il faut parfois accepter d'aller dans la forêt pour retrouver l'endroit où on s'était perdu.* » (197) Dans ce dernier chapitre, Hamelin convoque un imaginaire mythologique, en rappelant le mythe d'Adonis :

Sortir d'un arbre à l'improviste produit toujours son petit effet. Je me suis rappelé qu'Adonis était né de cette manière, sa mère ayant été changée en arbre pour échapper aux poursuites d'un père dont elle n'arrivait plus à combler les appétits voraces. Le père s'était vu condamné à souffrir d'une faim insatiable après avoir abattu les arbres d'un jardin sacré. Il avait englouti tout son bien, et ensuite tout ce qui l'entourait. Pour finir, il s'était dévoré lui-même (199)

¹¹¹ Archambault, Jean Denis. « À la recherche du statut juridique de l'environnement : L'Arbre reconsidéré ». *McGill Law Journal* 23 (1977) : 262-280.
Disponible en ligne : <http://lawjournal.mcgill.ca/userfiles/other/2625506-archambault.pdf>

En rentrant dans ce tronc sur l'île Mere, Ti-Luc rentre dans le corps de sa mère, dans l'attente d'une seconde naissance à l'espace. La comparaison aux coupes d'arbres suggère ainsi une fin mythologique, un châtement infligé à l'humanité, condamnée à souffrir d'un manque, possiblement celui de la nature. Outre le mythe d'Adonis, Hamelin fait également des allusions brèves à certains auteurs canoniques de la littérature française, américaine et québécoise, Maupassant (136) ou Thoreau (162) par exemple. Dans *Sauvages*, les références à ce dernier sont particulièrement présentes dans la nouvelle « My », qui s'ouvre sur un extrait de l'auteur transcendentaliste : « *L'amour est si délicat et fastidieux que je ne vois pas comment il peut jamais commencer.* » (129) Benoit, qui a lu « *tout Nietzsche* » (133), passe un été en compagnie de Myriam devant sa roulotte au bord du lac Kaganoma, à lire *Walden* de Thoreau. Il note ainsi les similitudes entre l'expérience de Thoreau et la sienne, ainsi que le penchant naturaliste du journal de Thoreau quant à l'étude des espèces :

[A]u moment précis où ses yeux se posent, page 306, sur le cri du grand duc [*sic*] d'Amérique tel que le reproduit Thoreau : hoo hoo hoo, hoerer hoo, Ben entend monter de la forêt qui l'entoure exactement le même cri, ou presque : Hou... hou hou, hooouh hooouh, fait le hibou du lac Kaganoma. Ben est certain qu'il s'agit du même oiseau. Celui du livre s'exprime juste un peu différemment, comme les personnages de roman. [...] Dès la ligne suivante, l'auteur a introduit une variante onomatopéique et son hibou à lui fait maintenant : how der do, hoerer hoo. (134)

Le réseau intertextuel est ainsi très explicite dans la plupart des romans de mon corpus. Il fait majoritairement appel aux précurseurs de cette tendance de la littérature québécoise contemporaine : plusieurs auteurs canoniques québécois sont cités, mais l'héritage du transcendentalisme ou de figures écrivaines majeures de l'activisme contemporain point de manière encore plus forte.

3.2.3. Une écriture nécessaire face à la crise environnementale

Buell, mentionnant l'entreprise initiatique de Thoreau au bord du lac *Walden*, insiste dans *The Environmental Imagination* sur la nécessité d'écrire la crise environnementale. Cette charge représentative, accordée au récit et au mythe, permet la conception d'un imaginaire alternatif

par le biais de la littérature, nécessaire selon lui pour éviter les lieux communs de certaines représentations contemporaines de la nature. Comme le stipule Weber, « [l]’écriture de la nature, quels que soient son époque, son genre ou son mode, serait celle qui engagerait un rapport au monde ne reposant plus sur la vraisemblance, mais sur l’analogie. » (21) Ce *script vert*¹¹², qui se conçoit chez Thoreau comme un témoignage, « ne recrée pas la nature. En revanche, [il] réinvente sans cesse, par le travail de l’écriture, les interactions entre l’homme et la nature et les représentations de la nature que l’homme se fait. » (Pughe 73) Comme le précise Schoentjes, « l’écriture de la nature demande peut-être que l’on déroge à nos habitudes de ne pas interroger le rapport entre la vie de l’auteur et son écriture. » (138) Cette volonté de coucher sur le papier l’expérience naturelle invoque ainsi une lecture critique renouvelée de toute écriture de la nature. À cet effet, le *script vert* se traduit comme l’essence de ces représentations littéraires de la nature, vraisemblables ou non, capables de stimuler une nouvelle perspective de la crise environnementale chez son lectorat.

Dans l’entretien livré par Hamelin à la revue *Voix et Images*, il est noté que « si le thème de l’écologie s’impose de manière très explicite dans *Le Joueur de flûte*, il traverse par ailleurs l’ensemble de [l’œuvre de Hamelin]. » (21) Au niveau de la diégèse, les occurrences de *scripts verts* parsèment le récit. Il est fait mention justement de *Walden* de Thoreau à plusieurs reprises dans le recueil *Sauvages*, et, dans la nouvelle « Mattawa ou l’homme qui était mort », le synopsis du protagoniste Jérôme Jenson révèle une certaine communion avec les éléments naturels pour un couple s’étant retiré au milieu de la forêt :

C’est l’histoire d’un homme qui tombe en amour avec une jeune femme. Lui dans la trentaine avancée, elle la fin de la vingtaine. Ils font de longues marches en forêt, boivent du vin rouge, se préparent des soupers. Plus tard, ils allument un feu de camp et vont nager, corps pâles glissant de concert sous le manteau de l’eau sombre, remontant ensuite fracasser la surface sous une myriade d’étoiles. La pureté du ciel rend spectaculaire le moindre météore. Arcs-en-ciel et halos solaires, aurores boréales, orages électriques. Ils se tiennent la main

¹¹² J’emprunte le terme à Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Daniel Chartier, qui désignent par son biais l’essence même de textes environnementaux qui portent un regard nouveau sur les problématiques autour de la nature et de la crise environnementale.

pendant que de subites illuminations font craquer le velours du firmament d'un horizon à l'autre, éclairant la terre comme en plein jour. (173-174)

Les deux protagonistes partagent ainsi une communion avec la nature, passage presque rituel de purification par l'eau (du lac) et le feu (du feu de camp), avant que le ciel (arcs-en-ciel, halos solaires, aurores boréales, orages électriques) et l'espace (étoiles, météores) ne soient mentionnés. Rueckert, pionnier des études écocritiques, évoquait cette vocation à la performativité de l'écriture de la nature – la poésie tout particulièrement –, sur laquelle repose son étude : « L'énergie se transmet des centres du langage et de l'imagination créatrice du poète vers le poème, puis du poème (qui transforme et retient cette énergie) vers son lecteur.¹¹³ » La littérature environnementale invite ainsi à transmettre et à pérenniser une position éthique renouvelée face à la nature, qui s'inscrit dans son maillage poétique. Dans *Sept lacs plus au nord*, cette vocation du scriptible est reprise : « “Tu prendras plume et papier et tu laisseras ta mémoire travailler, fouiller le monde afin d'exhumer tout à fait l'ancien rêve pour qu'ils l'aperçoivent et le reconnaissent enfin...” » (155) Comme l'évoquent Blanc, Pughe et Chartier, « [l]e texte littéraire se présente [...] ainsi comme une sorte d'écosystème linguistique » (22), permettant de « prêter [aux processus naturels] une langue humaine. » (21)

En conclusion, le réseau intertextuel littéraire étend ses ramifications dans mon corpus, et les renvois à d'autres figures et personnages littéraires sont récurrents. Dans le cadre du récit, l'acte même de l'écriture occupe le premier rang, faisant de la figure de l'écrivain.e un.e protagoniste incontournable de mon corpus. Cependant, même si beaucoup de personnages écrivent, peu utilisent l'écrit pour évoquer la lutte environnementale : dans *Champagne*, Violette est inspirée par l'incendie, non par l'expropriation du lac. Dans *Le Joueur de flûte*, les cartes de Ti-Luc à Marie ne parlent que très vaguement de la sauvegarde de l'île Mere.

¹¹³ Je traduis de l'anglais : « Energy flows from the poet's language centers and creative imagination into the poem and thence, from the poem (which converts and stores this energy) into the reader. » (Rueckert 75)

3.3. Autres vecteurs de représentation de la nature

3.3.1. La peinture et le processus de double *artialisation*

Le texte environnemental explore divers modes de représentations de la nature, favorisant de ce fait une prise de conscience d'un public plus large. Dans *Sept lacs plus au nord*, de manière très explicite, la pratique de la peinture pérennise, dans les souvenirs d'enfance de Michel, la relation qui l'unit à la figure paternelle défunte. Il est fait mention de complémentarité dans la relation père-fils à travers cette pratique artistique, puisque c'est bien Michel qui nomme les tableaux de son père, qui lui ne semble pas être doué de moyen d'expression – le langage étant presque intégralement exclu – autre que celui de la peinture :

Les voiles des bateaux furent bientôt derrière eux, petites taches de lumière semblables au scintillements flous des barques de la grande baie sur le tableau de Louis-Paul qu'Angèle préférait, et que Michel avait appelé – c'est lui qui donnait leurs titres aux toiles de son père qui disait ne pas pouvoir mettre de mots sur ses paysages, le plus souvent inachevés – « Le dimanche des chaloupes ». (52)

À l'instar de Ti-Luc dans *Le Joueur de flûte* qui se trouve une voix dans la cause environnementale pour pallier son manque d'éloquence – et se rapproche également de son père dans ce processus –, Louis-Paul projette son imaginaire sur ses toiles, vectrices d'une expression dont il serait incapable autrement. Parallèlement, tout au long du périple vers le nord en voiture avec sa mère Angèle, la quête de l'Autochtone se fond à celle du père, et les rémanences de cette connivence passée surgissent dans l'intertexte. La peinture est ici l'héritage du père Louis-Paul, parmi les toiles découvertes à sa mort par Michel, mais également la marque de la dualité de l'identité paternelle, qu'il a transmise avec son pinceau à même le canevas :

Double vie. Polarités irréconciliables et pourtant jointes, réunies, accolées par force au plus enfoui du corps. Douleur et allégresse, depuis le commencement accouplées dans ce qui lui tenait lieu d'âme, de moteur, de conscience. Ce qu'il nommait, autrefois, à l'âge du gros besoin, de l'innocence à perdre, « le rouge et le blanc mêlés », ses deux natures, ses « deux peaux de nationalité » [...].

Son père était mort, lui laissant ses toiles, découvertes une à une dans le hangar, dans les garde-robes, sous les lits. Chefs-d'œuvre cachés, déjà enfouis. Paysages sauvages face contre le plancher, contre les murs. Canevas souvent déchirés – deux grandes échancrures, pas plus, sa violence de couteau de chasse, mesurée, précise – mutilations qui se voulaient des signes, un message pour lui, bien sûr, pour son fils lointain et si proche : l'héritage. (13-14)

Le travail de l'artiste est alors comparé aux visions du fils Michel, pour qui les apparitions de l'Autochtone se multiplient à mesure qu'il progresse vers le nord :

Michel jonglait avec ses images imprécises, fuyantes, de l'Indien, ravivait sa soif de l'ami inoublié en recomposant approximativement le corps de l'homme, à la fois vieilli et inchangé. Une sorte de vision, toute en rondeurs cuivrées et en angles violents, rassemblant la jeunesse et la force de l'âge de son frère, s'élaborait dans sa tête par traits secs et nets, comme les coups de spatule de Louis-Paul sur le fond de tableau badigeonné d'ocre ou de vert fougère. Tout avenir, telle la battue obsédée d'un même rêve, lui venait toujours comme un dessin, comme la naissance des formes primitives sur les toiles de son père. « Je suis clairvoyant comme Louis-Paul était peintre : par gros traits de crayon et légères touches de couleurs. » (105)

La capacité prophétique de l'art est reprise dans les lignes suivantes, insistant cette fois sur le décalage marqué entre le réel et sa représentation dans les tableaux de Louis-Paul autant que sur la spontanéité du procédé :

Combien de fois, en effet, Michel avait-il surgi dans le dos de son père, essoufflé, revenant, ruisselant d'eau, du lac ou de sueur, d'une de ses courses dans la pinède, découvrant, toujours avec le même étonnement jaloux, l'oiseau presque achevé sur la branche encore inexistante, ou bien le courant déjà vrai, mouvant, transparent dans le lit d'une rivière à peine esquissée, tout en bas du tableau grimpé sur des caisses d'oranges, et s'était-il écrié, honteux et vif, indomptable :

– Tu peux pas percher l'oiseau dans le vide, ni faire couler l'eau sur des cailloux à moitié dessinés !

Louis-Paul tournait alors vers lui un visage de Dieu-le-père orgueilleux et charitable, soupirait en faisant siffler l'air autour du pinceau coincé entre ses dents et, se penchant sur son fils, murmurait, comme s'il s'agissait d'un secret de confessionnal :

– Je fais ce que je vois, à mesure que je le vois, mon gars ! C'est pas de ma faute si l'oiseau vole avant qu'y ait un ciel, ou si la branche bouge avant qu'y vente ! Faut faire venir sur la toile ce qui veut d'abord venir, tu comprends ? (105-106)

La peinture fait ici à la fois acte de transmission et marqueur de filiation, mais propose également une lecture du milieu naturel dans lequel Michel et Angèle évoluent. La peinture est, avant tout, un art de l'espace qui donne à voir. Le regard de Michel démontre une certaine perspective du regard artistique sur la nature dès les premières lignes, regard qui est lui transmis de façon héréditaire :

Il roulait vers le village, son regard déviant sans cesse en direction des arbres, ses grands arbres. Ceux d'autrefois et de toujours, ceux des toiles de son père : les rangées de pins, les feuillus rouille et sang, les troncs d'argent mat. Son regard, comme autrefois la spatule de son père, écrasait les couleurs, les mêlait. (11)

Les tableaux, qui continuent d'influencer Michel bien après la mort de son père, le poussent ainsi à envisager cette pratique subversive en temps réel, afin de considérer son milieu de façon

alternative, comme son père le faisait : « il ferm[e] à demi les yeux, [...] “pour voir comme Van Gogh” » (80). À travers la pratique de Louis-Paul, qui représente exclusivement des paysages naturels, la peinture devient un apprentissage pour le regard de son fils Michel et un garant de la pérennité de sa filiation. Dans le recueil *Espèces en voie de disparition*, la nouvelle « James-le-noir », préfacée d’une citation attribuée à Vincent Van Gogh¹¹⁴, propose une connivence similaire entre le protagoniste-peintre James et son amie-sujet Flora. Cette complicité s’inscrit cependant par des médiums alternatifs : ils développent une correspondance épistolaire extensive entre Sainte-Catherine, Katevale et Montréal, qui est rapportée par fragments dans la nouvelle¹¹⁵. Parallèle à cette correspondance, la peinture se présente comme autre moyen de communication pour l’artiste, et témoigne de l’obsession qu’il a développée pour son objet, qui semble à ses yeux ne faire qu’un avec la nature :

Il peint des paysages bouleversés et une femme, toujours la même, nue, rousse et pâle, posant devant les sauvages déchaînements du monde. Flora Desrochers de Katevale. Flora regardant sans broncher le lac sous la tempête. Flora allongée sur un lit de branches emmêlées. Flora volant au-dessus d’un marais grouillant d’araignées géantes et de serpents d’eau. Flora sortant sans la moindre égratignure des ténèbres d’un roncier. Flora descendue au fond du lac, frôlant les troncs engloutis, les esturgeons rôdeurs. Flora prise dans le fouillis compliqué des algues, entre deux eaux. Flora intacte, toujours, parmi les élancements du feu, les tourbillons des remous, l’éclatement des foudres. (165)

L’argument contraire est tout aussi valide : le sujet peint, Flora, est le point focal du travail de l’artiste et se démarque de ce fait comme la constante des tableaux de James, perdant ainsi de sa présence à chaque occurrence, puisque sériée à l’infini. Comme le remarque le peintre, la nature, qui elle sert de toile de fond au sujet humain – marque au premier abord anthropocentrique –, est la seule variable, et devient alors la seule *production* artistique de ces reproductions, et peut-être également leur seule raison d’être. Un renversement sémiotique s’opère ainsi dans ces quelques lignes, où, par le procès médiateur des tableaux de James, l’humain au premier plan et la nature au second s’octroient une lecture et une place différentes

¹¹⁴ « *Il faut se faire les yeux graduellement à l’autre lumière.* » (163)

¹¹⁵ 11 lettres sont échangées entre Flora et James : p.165, p.167, p.168 (2), p.169, p.170 (2), p.171 (2), p.172 et p.174.

au fur et à mesure des reproductions. Flora n'est alors qu'un sujet propre à faire ressortir les lumières de la nature sur le canevas. James accorde cependant une véritable vertu cathartique à la peinture, mais surtout au sujet-peint Flora, qu'il distingue de Flora elle-même. En se fondant au paysage dans les couleurs de sa toile, Flora peinte est la clé de son salut :

The painting is all done. Je n'ai pas dormi, j'ai travaillé toute la nuit. You should see the incredible beauty of your presence against the storm. Come, please. You are my redeeming landscape. Come. [...]
My redeeming landscape. Tu es ce paysage clair et neuf de mon salut. Tu es ma sauvegarde, Flora-lumière-d'orage-du-lac. (167)

Qu'il s'agisse de *Sept lacs plus au nord* ou bien de la nouvelle « James-le-noir » du recueil *Espèces en voie de disparition*, Lalonde insiste sur l'importance du processus artistique de la peinture, modifiant l'objet, ici la nature, à la fois par le regard et l'acte pictural en lui-même.

La perception joue également un rôle premier dans l'appréhension de l'espace naturel dans *Champagne*. Non seulement le lac est aménagé physiquement pour et par l'humain, mais la perception des protagonistes modifie le lieu qu'ils pratiquent. En témoigne le personnage de Claire, scénariste pour la télévision, en quête de nouveaux espaces comme toile de fond pour les acteurs du petit écran, qui découpe son expérience du lieu en saynètes et en prises de vues. Le lieu est défini par son potentiel de scénarisation cinématique, que l'on retrouve également chez Jérémie, issu de l'espace urbain. Au cours d'une exploration, il remarque que « [l]e paysage en bas était brillant comme un spectacle sur une scène éclairée, la falaise semblait couler droit dans le lac et y dissoudre un argent liquide très pâle et précieux, de toute première qualité. » (157-158) Cette transformation du paysage ramène au néologisme d'*artialisation*¹¹⁶ de Montaigne, qui évoquait une intervention de l'art dans la modification du paysage, notamment à travers la perception. Notre perception des paysages est influencée par leurs représentations et leurs constructions culturelles les plus prégnantes, qu'il s'agisse de tableaux à l'époque de Montaigne, ou encore de clichés à l'époque contemporaine. Dans la perception

¹¹⁶ Sur le processus d'artialisation, consulter l'essai *Court traité du paysage* (1997) d'Alain Roger.

de Lila, cette artialisation surgit sporadiquement, par exemple au moment où le pick-up de Gilles, symbole de civilisation, vient perturber le naturel : « une tache rouge vif avait soudain crevé la sauvagerie du paysage » (261). Le réaménagement de l'espace se joue également de manière plus pragmatique dans la géométrie des espaces, qui sont délimités par le regard. En conversation avec Violette, Simon déconstruit et quadrille ainsi le paysage d'une maison abandonnée autour du lac : « Pendant qu'elle parlait, il voyait nettement la maison fantôme, sa cour arrière bien entretenue et couverte en ce temps-ci d'hémérocailles, il voyait le cabanon frais repeint adossé à une haie de cèdres parfaitement géométrique, il voyait un lieu pétri d'ordre et de contrôle » (192). Quelques pages plus loin, Simon souligne la récurrence de cette caractéristique : « La bande grise autour du lac, parfaitement géométrique, comme coupée au couteau par un arpenteur, et qui apparaît aussi [...] sur les rives de la plupart des lacs du Nord. » (203). Chez Proulx, l'influence de la peinture, notamment du Groupe des Sept¹¹⁷ et de Lawren Harris, perce alors dans la tendance géométrique et l'accumulation des lignes horizontales, à l'opposé du terroir, qui s'inspirait des représentations des activités traditionnelles chez Clarence Gagnon ou des étendues vides et froides de Jean-Paul Lemieux. On évoque alors une géométrie abstraite, tendant à la non figuration.

¹¹⁷ Le Groupe des Sept est un groupe de jeunes artistes canadiens influents qui se rassemblent dès les années 1910 à Toronto. Spécialistes du paysage, leurs peintures aux traits dynamiques représentent pour la plupart des éléments naturels, notamment d'immenses lacs.



Figure 7 : *Ice House* (1923), *Lawren Harris*

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, les grands feux du nord de l'Ontario persistent symboliquement près d'un siècle plus tard dans les esprits de la communauté du lac des environs de Timmins, mais également sur les canevas. Véritable traumatisme, le feu marque la figure absente de la narration, à la fois survivant historique et objet de la quête de la journaliste : « Boychuck avait perdu toute sa famille dans le Grand Feu de 1916, un drame qu'il a porté en lui partout où il a tenté de faire sa vie. » (16) Quelques pages plus loin : « Si Mister Boychuck vient s'installer ici, c'est que l'endroit est condamné. » (63) Le feu a marqué à même la peau du jeune homme, dont il est dit que « [d]es plaques de boue avaient cuit dans sa chair » (72), autant que le paysage : « Le feu laisse derrière lui des soupirs dans la terre, des arbres qui explosent lentement, des restes calcinés qui bruissent et qui sifflent. » (69) Pour et à travers le personnage de Boychuck, dans une spirale cathartique, les grands feux du nord de l'Ontario résurgent de façon rhizomique dans la multiplicité de ses représentations. La narratrice, en sondant l'espace hautement symbolique du lac, retrouve avec l'aide de Tom et Charlie la cabane de Boychuck, qui renferme des centaines de tableaux, marqués par « [d]u noir charbon, du noir cendré, du gris chaulé, un brun indéfinissable appelé terre d'ombre. » (43) :

Ils racontaient l'histoire du Grand Feu de Matheson [...] telle que Ted l'avait vécue pendant ses six jours d'errance.

En tout, trois cent soixante-sept tableaux qui, pour l'essentiel, reprenaient le même motif, des éclats de couleur vive sous un voile de fumée, mais il s'en trouvait dans le lot qui portaient leur luminosité en avant-plan. Par exemple, les tableaux illustrant les premiers moments après l'incendie. [...] À cause de cette lumière dorée dont lui avaient parlé les survivants et qui, sur la toile, occupait tout l'espace, les fûts charbonnés des arbres ne formant qu'une fine dentelure en arrière-plan. (116-117)

Probablement moins figuratifs que les tableaux de Harris, ces derniers témoins du traumatisme de la catastrophe naturelle révèlent pour le défunt artiste une volonté de se débarrasser du poids de l'Histoire qui a irrémédiablement suivi le personnage de Boychuck à travers le temps. La résurgence cathartique de ces événements laisse alors entrevoir sur la toile la difficulté de la mémoire, et également la spécificité du processus artistique dans de telles circonstances. Ted souligne alors les oppositions entre le récit, soucieux de raconter une histoire, et la peinture, qui fixe une scène statique sur la toile :

Ted n'avait pas peint comme on écrit un roman, avec le souci de raconter une histoire. Il s'était intéressé à une scène, en avait fait une ou plusieurs versions, les avaient entreposées dans la cabane, et puis s'était lancé dans une autre scène, à deux jours, à cinq jours de là, peu lui importait l'ordre chronologique de ses souvenirs, il peignait pour s'en libérer, les magnifier ou les laisser à une improbable postérité. L'épaisse couche de peinture qui recouvrait les toiles donnait à penser qu'il y avait mis beaucoup de temps. (117)

Le feu historique des incendies du nord de l'Ontario au début du siècle fait ainsi écho au feu intérieur de Boychuck. Comme le rappelle Karin Becker, « [d]ans la littérature, les différentes passions évoquées par l'image [du feu] sont innombrables : amour, désir, haine, jalousie, colère, ambition, cruauté » (20). Les toiles, qui « *gisent comme une armée momifiée* » (64) sont « *son héritage* » (65), quand bien même Boychuck « *n'a pas eu de femme, ni au singulier ni au pluriel, pas d'enfants, aucune famille, ils sont tous morts dans le Grand Feu de Matheson.* » (65) Elles représentent ainsi une alternative pour Boychuck, incapable de se distancer dans l'espace comme dans le temps des grands feux du nord de l'Ontario. Charlie et Tom témoignent également du caractère indicible de l'expérience traumatique pour Boychuck : « On n'a rien su parce que Boychuck n'a rien dit. À aucun moment de sa vie il n'a fait mention du feu non plus que de son errance. » (72) Redondance de l'imaginaire théologique ici, les tableaux sont le

vecteur d'une résilience pour le personnage de Boychuck, qui rachète sa liberté historique par la médiation de la peinture, en conférant à ce pan méconnu de l'histoire une plateforme énonciative. Ces tableaux sont ainsi le médium privilégié pour « *faire une pause, présenter les Grands Feux qui ont ravagé le nord de l'Ontario au début du XX^e siècle.* » (65)

3.3.2. La photographie, autre art du visible

La peinture dans *Il pleuvait des oiseaux* ne serait pourtant rien sans être couplée à l'expérience photographique, dont elle semble indissociable. Si le personnage de Boychuck est habité par ses trois cent soixante-sept toiles des grands feux du nord de l'Ontario, la photographe, plus tard rebaptisée Ange-Aimée par la communauté du lac, est conditionnée par sa pratique photographique, tout comme la quête qui la pousse à explorer cet espace marginal. Le point de départ de ce périple dans l'espace et le temps se trouve dans un parc de Toronto, deux ans auparavant, alors que la photographe fait la rencontre impromptue d'une vieille dame assise sur un banc, en train de nourrir les pigeons, et visualise alors la situation présente comme un cliché, qu'elle ne prendra finalement jamais, avant même d'appuyer sur le déclencheur :

Une petite vieille, minuscule dans son manteau de lainage bleu, recevait le soleil au bout d'un banc sous un grand chêne décharné.

Une tache de couleur vive dans les bruns délavés de fin d'hiver, c'est ce qui avait d'abord retenu l'attention de la photographe.

Il y avait le bleu profond du manteau, le rose magenta du béret, les boucles blanches qui s'en échappaient, un blanc éclatant, et sur le pourtour du béret ainsi qu'au centre, une broderie de perles argentées qui s'agitaient au soleil. Aux pieds de la dame, un grand sac de toile à motifs mauresques et, à gauche sur le banc, un carré de coton jaune quadrillé de rouge sur lequel étaient disposées des boulettes de mie de pain qu'elle distribuait aux oiseaux. [...]

La photographe n'avait pas osé la prendre en photo. Elle aurait dû. Il y avait une lumière rose qui pétillait au coin de ses yeux. (80)

Lors de cette rencontre, ce sont également les clichés-souvenirs de la vieille dame qui intéressent la photographe. À mesure qu'elle dévoile son passé, la photographe voit les clichés se développer devant elle. Ce sont « [d]es images que la photographe avait enregistrées dans sa mémoire. » (81) Paradoxalement, bien qu'elle déconstruise son environnement en clichés en temps réel, c'est également parce que la photographe ne saisit pas l'instant sur le vif qu'elle

décide de se lancer à la poursuite de l'histoire des grands feux du nord de l'Ontario. Elle part en un sens à la poursuite de ce cliché qui lui a échappé, tout autant qu'au pan de l'histoire collective qu'il représente indirectement :

Tout est là, ce pétilllement de lumière rose dans les yeux d'une petite vieille qui s'amuse avec son âge et cette image d'une pluie d'oiseaux sous un ciel noir, tout vient de là. La photographe ne se serait pas aventurée sur les routes du Nord, ne se serait pas lancée dans cette quête si elle avait pris une photo à ce moment-là, si elle avait fait clic sur cette pluie d'oiseaux dans les yeux de la petite vieille du High Park. (81-82)

À l'opposé des peintures de Boychuck, cette quête médiale efface alors l'objet photographique de la catastrophe naturelle pour ne s'attacher qu'aux protagonistes des grands feux, ou au contraire à leur absence, comme en atteste le personnage fuyant de Boychuck, par son nom comme son regard. La journaliste réalise à la fois les limites du procédé photographique par son inadéquation, potentiellement inapte à capturer le passé du personnage, et le caractère insaisissable du héros absent :

La photographe s'était demandé comment elle parviendrait à fixer cette absence sur photo. Ceux qui l'avaient connu vieillard disaient qu'il était impossible de voir quoi que ce soit dans ses yeux. C'était comme essayer de lire un livre qui n'avait pas été écrit. On s'y perdait à imaginer ce qu'on voulait voir. (79)

Cette dernière phrase témoigne d'autant plus de la subjectivité implicite de la photographie, qui reflète une vision propre à celui qui déclenche l'objectif : un choix de l'objet, de l'angle, de la lumière, du champ et de l'hors-champ; une mise en scène. L'objectif de la photographe est pourtant explicite de ce point de vue : le cliché est avant tout un outil de séduction, qui possiblement ne laisse indifférent ni Charlie ni Tom lors de leur première rencontre :

Le temps était venu de déballer le mien, mon sac, et de leur montrer les photos de mon portfolio, sinon j'allais perdre le peu de confiance que je m'étais gagné. Je réserve ce moment habituellement à la toute fin de la rencontre, quand je sens que je dois laisser une empreinte pour la rencontre suivante. La séance de photos se fait à la deuxième rencontre. Le sujet a eu le temps de ressasser ses souvenirs et de désirer secrètement mon retour. Personne ne résiste à l'idée d'être au centre de l'attention de quelqu'un d'autre. Le vieillard le plus rétif va se montrer coulant comme du miel quand il me voit arriver la deuxième fois. J'arrive avec mon barda. Mon trépied, ma Wista à soufflet et mon voile noir. Je fais de la photo à l'ancienne. Pour la précision du grain qui va chercher la lumière dans le creux de la chair et pour la lenteur du cérémonial. (29)

Le travail médiateur de la photographie, centré sur l'objet humain, et celui des peintures de Boychuck, embrassant la catastrophe naturelle dans ce qu'elle a de plus chaotique, donne ainsi à la photographe l'idée d'une exposition mettant en scène les deux médias côte à côte, proposant ainsi un véritable dialogue intermédial :

L'idée avait fait confusément son chemin au fur et à mesure que se faisait le décodage des tableaux et qu'elle s'était rendu compte que plusieurs d'entre eux trouvaient un écho dans des photos de son portfolio. C'est ainsi que d'un tableau à l'autre, d'un épisode à l'autre, elle en était venue à l'idée d'une exposition en duo, les toiles de Boychuck accompagnées des photos des survivants. (143-144)

« Il pleuvait des oiseaux » (81), phrase prononcée par la vieille dame de High Park à Toronto – qui se révèle être une des sœurs Polson, Angie, proche de Boychuck au moment de la tragédie –, devient alors le titre de l'exposition et le titre du roman de Saucier. Peinture et photographie jouent ainsi un rôle fondamental dans l'appréhension de la nature et des problématiques environnementales dans le cadre du récit. Ces deux arts visuels deviennent des vecteurs alternatifs qui permettent à la narratrice d'*Il pleuvait des oiseaux* de retourner vers le drame historique des grands feux du nord de l'Ontario, pratique qui impose indiscutablement un angle de représentation sur le lecteur, qui prend alors le rôle d'observateur. La littérature environnementale médiatise alors deux modes de représentation possibles de la nature (la peinture et la photographie – que le lecteur découvre par l'entremise du texte romanesque –, multipliant ainsi les angles d'approche de ces problématiques.

* * *

Les stratégies de représentation de la nature dans la littérature environnementale s'inspirent de différents modèles. Des similarités et des spécificités peuvent cependant être observées d'une œuvre à l'autre. Le positionnement éthique d'Hamelin par exemple, qui se rapprocherait plus de la littérature étatsunienne, frontale et dénonciatrice dans son traitement des problématiques environnementales, ne se retrouve pas chez d'autres. Toutefois, l'héritage du mouvement de la contre-culture prédomine dans l'énonciation, et ce dans la majorité des œuvres interrogées :

auprès du lac à l'Oie de *Champagne*, de la communauté du lac d'*Il pleuvait des oiseaux*, de nombreuses nouvelles du recueil *Espèces en voie de disparition*. À cela se rajoute les ramifications d'un réseau intertextuel particulièrement vaste, qui emprunte une fois de plus – mais non exclusivement – aux écrits des romantiques et des transcendentalistes, Thoreau notamment. Il faut cependant noter l'exception que constitue *La héronnière* sur ce point. D'un point de vue stylistique, l'intertextualité est absente chez Tremblay, qui dépeint un monde où la culture n'est pas valorisée. Même les multiples narratrices cultivées, lorsqu'elles arrivent au village, semblent perdre toutes leurs références qui sont inopérantes dans ce milieu. Les nouvelles de Lise Tremblay présentent ainsi un puissant contraste avec les autres œuvres à l'étude. En effet, dans la diégèse, la multiplicité des figures écrivaines souligne la nécessité de problématiser la question environnementale à travers l'écrit, comme le stipule Buell. Néanmoins, outre l'écrit, la littérature environnementale fait appel à la peinture et à la photographie pour représenter ses enjeux à l'aune d'un possible prisme intermédial, comme le font la photographie d'*Il pleuvait des oiseaux* et Michel et son père dans *Sept lacs plus au nord*, afin de faire voir la beauté ou, à l'inverse, la destruction.

Chapitre IV

Nature et régionalité

« Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. »

Jean-Jacques Rousseau

L'humain a imposé une lecture discriminante des espaces qu'il pratique. Auparavant providentielle, la nature est devenue un non pensé, une oubliée, potentiellement dangereuse, voire menaçante, comparée au confort de la vie urbaine. Deux espaces majeurs se sont détachés de cette conception fragmentée qui perdure, même si leurs frontières ou zones de contact – si tant est qu'on puisse les identifier – ont constamment été repensées et réévaluées physiquement et symboliquement : dans un excès de manichéisme, l'urbain¹¹⁸ s'est opposé réciproquement à la nature et au non urbain, dans sa géographie et ses représentations. Pourtant, les réseaux d'échanges et de communication émergents à l'ère postindustrielle ont remis en question cette fracture et ont promu « l'émergence progressive d'espaces de type transitionnel » (110) entre les deux sphères, comme le stipule le géographe Martin Simard. Le modèle des pays développés, « constitué [auparavant] de noyaux sur un arrière-plan d'espaces naturels » (Simard 110), s'est alors mué en « un tissu urbain complexe et relativement continu. » (Simard 110) Même si « les formes spatiales qui nous ont été léguées exercent une certaine force d'inertie » (Simard 110), la tendance serait depuis à l'imbrication, à la porosité et la continuité. Dans la culture canadienne-française puis québécoise, les villes telles Montréal ou Québec ont ainsi été opposées à la nature sauvage, bien que la tendance fasse ressortir des espaces « transitionnels » (Simard 110). En littérature, des lieux annexes, tels le village, le lac, l'île, ou encore la forêt, ont ainsi émergé dans un entre-deux, la région, en tension dans l'espace, marqué par l'influence conjointe de la métropole et de la nature sauvage. Cet espace transitionnel a ainsi stimulé de nouvelles dynamiques au sein de l'espace québécois, établissant une porosité entre les grandes zones urbaines et leurs espaces annexes. Ce chapitre sera l'occasion d'établir de nouveaux rapports entre métropole et nature sauvage à travers la région. Ces rapports sont redéfinis par de nouvelles pratiques et dynamiques spatiales qu'on étudiera dans un second

¹¹⁸ Martin Simard définit l'urbain comme « ce qui est de la ville » (116) en opposition au rural qui se « réfère à ce qui appartient à la campagne, territoire essentiellement marqué par l'activité agricole et la très basse densité qui en découle. » (116)

temps, avant de se pencher plus spécifiquement sur les modalités qui régissent les déplacements en région.

4.1. Entre métropole et nature sauvage

4.1.1. Polarité et persistance du terroir canadien-français

Dans la littérature du terroir, à travers l'occupation de territoires en périphérie de la ville, particulièrement étendus vers le nord du Québec, la *survivance*¹¹⁹ dans l'espace hostile canadien-français était glorifiée à travers une idéologie conservatrice et un style de vie modeste, et galvanisé par le travail laborieux mais fructueux de la terre. Cet idéal, relayé par l'Église catholique et son discours dominant et persistant jusqu'au milieu du XX^e siècle, a alors écarté la ville et son acculturation et élevé l'exode rural au rang de péché de foi. La polarisation entre ville et campagne que cette idéologie suggérait se retrouve aujourd'hui dans la littérature environnementale québécoise entre métropole et nature sauvage. L'héritage de cette dissociation des espaces urbains et ruraux reflète une scission inhérente au développement de l'humain, qui s'est concentré au Québec dans les zones urbaines, que ce soit à travers l'étalement ou la densification des métropoles. Les Québécois, à l'instar d'autres peuples, ont ainsi créé de toutes pièces la spécificité de leurs zones à haute densité démographiques, choisies premièrement sur des critères géographiques – ressources et lieu, comme pour les métropoles de Québec et de Montréal, sur les rives du Saint-Laurent, terres arables et réseaux de communications – pour maintenant les transformer en centres à caractère économique, phénomène local qui fait écho à tant d'autres au niveau mondial. Comme le rappelait Georges Percé dans son essai *Espèces d'espaces* dès 1974 : « La campagne est un pays étranger. Cela

¹¹⁹ L'abbé Lionel Groulx, figure intellectuelle marquante du nationalisme canadien-français du début du XX^e siècle, est le premier à faire appel au concept de *survivance* dans les années 1920, évoquant rétrospectivement la ténacité et l'entêtement du peuple canadien-français face à la menace de l'acculturation. Consulter Damien-Claude Bélanger. « L'abbé Lionel Groulx et la survivance franco-américaine ». *Francophonies d'Amérique* 13 (2002) : 91-105.

ne devrait pas être, mais pourtant il en est ainsi; cela aurait pu ne pas être, mais il en a été ainsi et il en sera ainsi désormais : il est bien trop tard pour y changer quoi que ce soit. » (94) À travers une vision très pessimiste du progrès, Perec stipulait ainsi l'irrévocabilité de la rupture entre une immense partie de la population et les espaces naturels.

Cette conception dyadique demeure dans la littérature environnementale québécoise, qui sépare volontiers les deux mondes. Proulx invoque l'étymologie oubliée du titre de son roman *Champagne* et rappelle qu'historiquement, le fossé idéologique du traitement de l'espace a toujours existé : « [C]hampagne et campagne, même combat. Mêmes bulles d'allégresse. Même mot, fondamentalement. Qui sait encore qu'au Moyen Âge tout ce qui n'était pas la ville, tout ce qui était territoire sauvage s'appelait *la champagne* ? » (207) Ainsi une rupture idoine de l'espace définirait ici le rural comme ce qui ne fait pas partie de l'urbain, et inversement. Les personnages du corpus respectent cette logique, quittant la métropole pour s'excentrer, puisqu'aucun d'entre eux n'accepte l'urbain comme lieu de résidence : les protagonistes des nouvelles de *Sauvages* et d'*Espèces en voie de disparition* ont majoritairement fuit la ville¹²⁰, *La héronnière* se déroule dans le cadre presque hermétique du village, *Champagne* au bord du lac, *Il pleuvait des oiseaux* au fond des bois, et *Sept lacs plus au nord* relate une fuite éperdue vers le nord. Tous ces lieux réinvestis s'opposent ainsi à la métropole, que ce soit Montréal dans le recueil *La héronnière* ou Toronto dans *Il pleuvait des oiseaux*. *Le Joueur de flûte* décrit lui un déplacement de l'espace urbain de Montréal et de Laval vers l'île Mere, près de Vancouver. Élise Lepage remarque avec justesse que « *Le Joueur de flûte* [peut] se lire comme [une tentative] d'échapper provisoirement aux mailles de l'utopie urbaine du Québec contemporain » (« De l'utopie vers l'éden » 3), puisque les protagonistes de ce roman – Ti-Luc le premier – interprètent souvent l'urbain comme une désillusion. La littérature

¹²⁰ Il faut ici marquer une différence entre les citadins qui ont fuit la ville, comme nombre des protagonistes de *Champagne*, et les villageois jamais partis, à l'instar des personnages de Tremblay.

environnementale reprend ainsi la fraction diamétrale des espaces urbain et rural du terroir canadien-français, simplifiant la complexité actuelle soulignée par Simard en proposant une fracture évidente entre métropole et espaces naturels.

4.1.2. Des métropoles québécoises menaçantes

À partir des années 1970, la métropole est devenue l'espace privilégié de la littérature québécoise. Les récits sont alors majoritairement urbains, glorifiant la métropole, et délaissent conséquemment les espaces naturels. Cependant, à la suite de l'essoufflement des *écritures migrantes*, sur le devant de la scène littéraire québécoise jusque dans les années 1990, certaines productions littéraires ont reflété un glissement sémantique de la métropole, espace caractérisé dès lors non plus par son potentiel à l'affranchissement de la nature et à sa civilisation – symboliques en partie certes –, mais plutôt par ses excès et ses dérives en tout genre, qu'elles soient idéologiques ou pratiques¹²¹. Les politiques plus récentes de revitalisation urbaine, comme on peut les voir à Montréal dans les quartiers Plateau-Mont-Royal ou Hochelaga-Maisonneuve, ou encore Limoilou à Québec, parmi de nombreuses campagnes de revalorisation du milieu urbain, semblent n'avoir alors pas – pas encore ? – affecté la perception de l'urbain dans la littérature environnementale québécoise. Face à cet épuisement de l'urbain, le réinvestissement d'espaces en périphérie a démontré une boucle symbolique dans le traitement de l'espace en littérature, du terroir canadien-français à la littérature environnementale contemporaine. Conceptuellement, les espaces naturels au Québec ont été revalorisés à l'aune de ce nouveau regard sur les métropoles. Comme le stipule Kalaora pour nombre de civilisations modernes,

[l]a ville, durant des siècles, apparaissait en effet comme un lieu d'émancipation et d'épanouissement. Cette relation semble caduque; aujourd'hui, au contraire la ville inquiète. Nombreux sont ceux qui associent tensions sociales et pollutions physiques au phénomène urbain. Cette remise en question du milieu urbain est amplifiée par les médias et les scientifiques qui traitent des diverses pollutions subies et de leurs répercussions sur la santé. Il

¹²¹ Notons ici Josée Yvon, Denis Vanier, Nicole Brossard, et l'influence de la contre-culture.

en résulte que, face aux dysfonctionnements vécus ou médiatisés, la nature apparaît comme une valeur refuge. (184)

La littérature environnementale québécoise propose ainsi un détournement herméneutique de la métropole en faveur des espaces naturels. L'urbain, espace imaginaire plus que concret, puisqu'on ne fait que rarement son expérience dans ces textes, est perçu comme une menace; notamment dans les yeux de ceux qui habitent des espaces annexes, et dont la perception subjective est déraisonnablement déformée par le prisme des espaces marginaux et marginalisés. Les habitants des métropoles sont tournés en dérision, ou stéréotypés de prétention : le narrateur de *Sept lacs plus au nord* évoque « les élégantes personnes de Montréal qui venaient “péter plus haut que le trou, tout juillet, tout août, au village !” » (100) *Champagne* ridiculise en outre l'émerveillement contemplatif de ces touristes des villes qui s'exportent en région pour y retrouver un semblant de contact avec la nature, tout en ne respectant aucune des règles que cette pratique incombe aux yeux des locaux. Lila remarque :

Elle n'était jamais longtemps agacée, à vrai dire, puisqu'il savait comment marcher en forêt, sans faire de bruit, sans parler, sur le qui-vive. Il leur était arrivé une fois de croiser un chevreuil, et une autre fois un renard sur ses jambes de danseur, et il ne s'était pas mis à crier d'excitation comme les citadins imbéciles qui font fuir tout ce qui bouge. (174)

La méfiance envers les citadins semble valeur commune en dehors de la métropole, marquant une réelle fracture humaine, jusqu'à un refus volontaire et réciproque de mélanger les deux sphères urbaine et rurale : « Tout le monde sait que ce n'est pas bon de laisser les étrangers trop s'approcher. Ces amitiés-là, ça finit toujours mal. » (Tremblay, « La roulotte » 15) Il s'agirait presque ici d'une méfiance à l'égard des étrangers – les citadins –, ce qui donne l'image d'un village replié sur lui-même. Les métropoles québécoises, allégories du putatif progrès social, technique et technologique, sont, dans leur excès, assimilées à un danger direct pour les espaces naturels, sur le principe des vases communicants : le progrès de la métropole implique la démise de la nature, que le protagoniste Michel dans *Sept lacs plus au nord* mentionne de manière prophétique et métaphorique :

« Oui, j'ai besoin d'adorer le monde, parce que j'ai besoin que le monde soit ! Oui, je me fais mon âme, tout le long de mes jours, d'heure en heure, parce que je veux achever le monde avant qu'on l'ait détruit ! J'entends ses appels lugubres de gros animal menacé, je sais la folie qui s'élève dans la noirceur des forêts mutilées. Suis-je le seul témoin des enjambées gigantesques de l'Ogre Progrès ? » (66)

La description de l'urbain renvoie alors à des stratégies discursives et narratives récurrentes : les citadins sont stéréotypés, le langage souvent métaphorique. Montréal est ainsi le reflet d'une décadence sans appel, qui s'exalte dans ses clichés éculés. Située dans un bar du Plateau-Mont-Royal, la nouvelle « La spermathèque » du recueil *Sauvages* en est l'image la plus frappante.

Les poncifs s'enchaînent pour décrire la déliquescence du lieu :

Jusqu'au milieu des années 80, la Fontaine est restée un endroit bien intéressant, dont je me suis fait un point d'honneur d'éviter de parler dans cette chronique pour repousser autant que possible l'inévitable afflux de gogos : le plus vieux permis d'alcool encore en exploitation à Montréal continuait d'attirer, à l'époque, une faune d'authentiques poivrots chambranlants et chambrés dans les environs, et de femmes perdues, fausses rousses tartinées de rouge des babines aux griffes, débarquées de la gare d'autobus voisine avec un aller simple pour un dernier verre, tout ce beau monde (vieux bonshommes en costumes fatigués mais impeccables, la cravate à peine serrée, tirés à quatre épingles, séductrices de province sur le retour, équipées pour le grand soir : talons aiguilles et jupe de vachette en haut du genou, cul branlé au rythme d'un inaudible chant du cygne, fume-cigarette dardé entre deux phalanges d'une diaphanéité cadavérique, le cou plissé comme un vieux paillason) venu dépenser rubis sur l'ongle son chèque du Bien-être social. (58)

Ce paragraphe austère et abondant de clichés est ici le fruit de la perception déformée et déformante de Bernard, un chroniqueur pour un journal et habitant en périphérie de l'urbain. Ainsi le regard se situe d'ordinaire comme extérieur à la métropole, et péjoratif dans ses excès présumés. Plusieurs raisons viennent justifier, selon le discours des marges, ce constat rédhibitoire. L'urbain hérite de cette rupture dans la tradition québécoise que portait avec ferveur la littérature du terroir : la ville attire, et vide alors les campagnes désemparées de leur capital humain. Les exemples sont pléthores, comme dans la nouvelle « Un chalet, un autre, toujours le même » du recueil *Espèces en voie de disparition*, dont les protagonistes louent « l'ancien gîte d'une grosse famille de cultivateurs qui avait déménagé en ville. » (141) Les exploitants agricoles désertent, et la métropole attire effectivement, principalement à cause du profit pécunier qu'elle promet de générer, et qui serait la raison de la chute première des civilisations, comme le rappelle Big, militant écologiste dans *Le Joueur de flûte* : « Le mal qui

ronge toute chose à la base, c'est le commerce. » (183) Dans *Champagne*, le promoteur immobilier Gilles Clément ainsi que son fils Jean-François sont, aux yeux des habitants du lac, deux figures du capitalisme qui sévit en métropole. Leurs propositions répétées à la propriétaire du lac Lila Szach sont justement résumées par les propos qu'elle tient au sujet de ces investisseurs sans scrupules : « tout se vend et se revend, même son âme. » (13)

Le cliché de la métropole est ainsi régi par une logique d'absorption, mais qui n'est pas uniquement territoriale. La métropole menace également d'étendre ses politiques culturelles aux espaces naturels. Tel est le cas évidemment pour la cause environnementale, qui n'est que le pur produit de l'appropriation de la nature par l'urbain selon le militant Gren : « [D]epuis que la question de l'environnement avait été récupérée par les professionnels de la petite politique, il avait souvent paru dépassé par les événements. » (Hamelin, *Le Joueur de flûte* 33)

L'absorption est également culturelle dans plusieurs récits : même si l'exposition à Toronto des photographies de la narratrice et des toiles de Boychuck garantit la transmission de la mémoire, le roman *Il pleuvait des oiseaux* ne peut-il pas en fin de compte être lu comme le récit d'une assimilation culturelle de la marge nord-ontarienne par la Ville-Reine ? Le personnage de Raynald du recueil *La héronnière* revêt lui une autre facette de l'assimilation culturelle de la nature par la métropole. Écrivain médiocre, il prétend aider à la conservation de la culture d'un peuple, uniquement dans le but de toucher sa subvention annuelle :

Raynald était le prototype du poète du terroir dans tout ce qu'il a de plus détestable. Il était suffisant et étalait sa supériorité partout dans le village. Il était aussi le fruit de ce que nos politiques culturelles font de pire. Il recevait bon an, mal an subvention sur subvention pour rédiger ce que j'appelais *Ces histoires des pays d'en haut* : des livres de contes, en général mal écrits, où il se vantait de conserver la mémoire d'un peuple. C'était un très mauvais écrivain, mais il avait vite compris comment fonctionnait le système. Il était devenu un expert dans le maniement du jargon gouvernemental en ce qui a trait à la culture, surtout la culture en région. (« La beauté de Jeanne Moreau » 78)

À travers le personnage de Raynald, la narratrice critique les politiques culturelles locales qui donnent bonne conscience à la métropole, à l'instar des écrits de Raynald qui ne pénètrent probablement pas les circuits littéraires jouissant d'une réelle légitimité en métropole. En

somme, que ce soit géographiquement ou idéologiquement, la métropole représente une menace pour la nature. Pourtant, certains lieux semblent s'inscrire comme *entre-deux*, où la métropole et les espaces naturels peuvent reprendre un dialogue.

4.1.3. La région, espace médiateur ?

La littérature environnementale québécoise dénonce les excès de la métropole, en faisant ponctuellement usage de procédés comme la caricature ou l'ironie. Cependant, elle ne se veut pas non plus une célébration lyrique univoque de la nature sauvage telle qu'on peut la trouver dans le courant transcendentaliste, glorifiée à travers des espaces providentiels, vierges de toute intervention humaine. Ces deux espaces – extrêmes, du tout-humain au non humain – ne sont par ailleurs que très peu présents, puisque la littérature environnementale québécoise, régie par des tensions spatiales, viserait à renouer un dialogue entre la métropole et la nature sauvage. Elle réinvestit ainsi ce qui est nommé la région : Pierre Lefebvre, dans l'introduction du dossier *Les régions à nos portes* (2012), publié dans la revue *Liberté*, remarquait qu'en littérature québécoise, « une nouvelle génération d'auteurs s'aventure [...] depuis peu dans [des] territoires que l'on croyait délaissés depuis longtemps. » (5) Cette nouvelle *régionalité*, pour emprunter le néologisme utilisé par Francis Langevin dans son article « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui », se matérialise notamment par « des espaces régionaux précis, des lieux qui sont spécifiés, problématisés, rendus signifiants au-delà de leur rôle immédiat de décor. » (1) Identifiés vers le milieu des années 2000 pour la première fois, ce faisceau de pratiques a été désigné par plusieurs termes, allant du « néoterroir » au « néorégionalisme ». Benoît Melançon notait alors l'École de la tchén'ssâ, groupe de jeunes auteurs dont il remarquait les similitudes des procédés d'écriture : « une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par

l'oralité.¹²² » Certains des critères identifiés par Melançon ont ainsi une certaine pertinence dans mon corpus (la forêt), alors que d'autres n'en ont pas du tout (l'oralité), ce qui s'explique par le fait que les auteur.e.s identifié.e.s dans mon corpus font partie de la génération précédant celle de la tchén'saâ, bien que nombre d'entre eux et elles citent Hamelin comme une lecture marquante¹²³. L'intérêt de ce mouvement pour notre étude réside tout de même dans la revitalisation d'espaces un temps délaissés par la littérature québécoise. Même si les auteur.e.s de mon corpus ne s'identifient pas directement à cette tendance à la régionalité, le retour vers ces espaces propose de réévaluer les paradigmes qui lient la métropole à ses espaces annexes plus ou moins proches de la nature. Cette tendance joue ainsi un rôle primordial dans la pensée de la crise environnementale par la littérature québécoise. La région, dans un entre-deux entre la métropole et la nature sauvage, met en récit des lieux spécifiques proposant une négociation entre ces deux extrêmes, qui bénéficient – ou à l'inverse souffrent – de l'influence réciproque de ces deux ensembles : le lac, le village, l'île, ou encore la forêt, forment ainsi des lieux récurrents cruciaux dans mon corpus. Ces lieux spécifiques en région entament un travail de médiation entre la métropole et la nature sauvage.

D'un point de vue schématique, l'espace médiateur de la région forge ainsi un lien nouveau entre une métropole de référence et la nature sauvage. Le tableau ci-dessous donne la synthèse des métropoles de référence et lieux médiateurs dans mon corpus¹²⁴ :

¹²² <http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>

¹²³ Consulter Samuel Archibald. « Le néoterroir et moi ». *Liberté* 53.3 (2012) : 16-26.

¹²⁴ Les espaces des recueils de nouvelles *Sauvages* d'Hamelin et *Espèces en voie de disparition* de Lalonde ont volontairement été ignorés pour des raisons de concision. Une étude au cas par cas pour chaque nouvelle serait la bienvenue. Le recueil *La héronnière* de Tremblay a été intégré pour sa cohésion spatiale, les nouvelles évoluant toutes autour du même village.

Récit	<i>Sept lacs plus au nord</i> (1993) Robert Lalonde	<i>Le Joueur de flûte</i> (2001) Louis Hamelin	<i>La héronnière</i> (2003) Lise Tremblay	<i>Champagne</i> (2008) Monique Proulx	<i>Il pleuvait des oiseaux</i> (2011) Jocelyne Saucier
Métropole(s) de référence	Montréal	Laval et Montréal	Montréal	Montréal et Québec	Toronto
Lieu(x) médiateur(s)	Un village et plusieurs lacs dans le nord du Québec	L'île Mere (Deep Point)	Le village	Le lac à l'Oie et sa forêt	Un lac aux environs de Timmins et sa forêt

Tableau 2 : Métropole(s) de référence et lieu(x) médiateur(s)

Plusieurs lieux médiateurs se dégagent ici, que ce soit au Québec, en Ontario pour Saucier, ou même en Colombie-Britannique pour Hamelin : le lac, mais également l'île, le village chez Tremblay – lieu récurrent chez Hamelin également –, et la forêt, lieu médiateur dans le temps chez Saucier. Rosemary Sullivan souligne le travail médiateur de la forêt dans l'imaginaire, qui offre peut-être une issue à l'opposition binaire métropole/nature sauvage :

Dans notre esprit, la forêt est un symbole. Elle représente la limite entre la nature [...] et la culture. L'imaginaire occidental s'est positionné du côté de la culture et de la civilisation de la nature, en la transformant en matériau brut pour l'exploitation technologique, et pourtant nous nous demandons si nous n'avons pas commis une grave erreur. À force d'opposer nature et culture, nous commençons à admettre que nous nous sommes peut-être engagés dans une impasse.¹²⁵

La forêt est ainsi un des lieux de médiation qui peut s'offrir comme alternative à cet antagonisme, comme on peut le lire dans *Il pleuvait des oiseaux*, où la forêt s'impose comme un seuil entre la civilisation et la nature sauvage. Autre exemple, le lac à l'Oie de *Champagne* s'inscrit comme lieu concomitant, où l'humain peut s'ancrer en dehors de la métropole, sans

¹²⁵ Je traduis de l'anglais : « [T]he forest is a symbol in our minds. It represents the border between nature [...] and culture. The Western imagination has made its commitment to culture, to civilizing nature, turning it into raw material for technological exploitation, and yet we suspect we may have made a terrible mistake. By putting nature and culture in opposition, we begin to recognize that we may have brought ourselves to a terrible cul-de-sac. » (Sullivan 31-32)

pour autant *dénaturer* son milieu. Claire et Luc, deux habitants du lac, expliquent : « [I]ls étaient tombés sur cette portion du lac à l’Oie, ce morceau de préhistoire préservé pour eux où la civilisation n’avait presque rien détruit de l’épiderme originel. Ça leur avait donné un grand coup, comme une révélation que le paradis existait. » (47)

En ce qui concerne le village, deux visions se font concurrence. Dans *La héronnière*, probablement suite à sa désertion graduelle, le village est un lieu menacé, en sursis, condamné, voire déjà mort, si ce n’est pour les quelques touristes qui s’y aventurent : « Ils étaient tous effrayés par le spectre de la fermeture possible du village. [...] [L]e mal était déjà fait. Le village était mort depuis longtemps, c’était devenu, peu à peu, un lieu de villégiature pour riches professionnels en mal de tranquillité. » (« La beauté de Jeanne Moreau » 79) Le village a non seulement souffert d’une mort économique, mais son capital humain l’a également délaissé, les femmes en particulier, à la fois attirées par les promesses de la métropole et déçues par la réalité du village, ne laissant ainsi aucun espoir de reprise économique ou d’inversement des courbes démographiques : « Depuis quelques années, le village était déserté par les femmes. » (« La beauté de Jeanne Moreau » 89) Ce déplacement transforme donc le village en un lieu mortifère pour le couple d’Aline dans la nouvelle « Le dernier couronnement ». Son mari Émile est convaincu que le village est responsable du cancer de sa femme : « Il n’y a que cela pour m’empêcher de penser à la catastrophe qu’a été ma vie depuis que je suis revenu au village. Je n’arrive pas à m’enlever de la tête que c’est lui le responsable du cancer d’Aline. Elle a attrapé le cancer du village. » (98-99)

Néanmoins, à l’opposé de l’agonie du lieu qui est suggérée dans *La héronnière*, *Sept lacs plus au nord* offre une vision nettement plus optimiste du village. Bien que le roman reconnaisse une part d’épuisement à ce lieu éprouvé, le village est également le témoin d’un réinvestissement par la récente vague de néo-ruralité. Cette annexe en marge est ainsi sondée à nouveau, comme un retour vers un lieu prometteur, à l’opposé de l’imprévisibilité d’un futur

urbain : « Puisque l'avenir avait rattrapé le passé par la queue, puisqu'on était revenu à l'inconfort, à la peur, au désordre originel, puisque la vie, au village, ne recommençait pas mais commençait quelque chose de neuf, d'ancien et de neuf, que chacun, fatigué, perdu, ne savait comment envisager. » (24-25) *Sept lacs plus au nord* met pourtant le lecteur en garde : revisiter le lieu délaissé du village peut, au même titre que la fuite irréductible vers la métropole, n'être qu'illusion : « Tout était mort, ici, et maintenant, on faisait semblant de vivre. Oui, ça recommençait. Le vieux rêve s'ouvrait, comme un piège : recommencer, effacer le village, l'aujourd'hui décharné, revenir à l'âge du possible et du désir, juste avant les morts et les démissions. » (21) Le mensonge de la métropole pourrait également être celui du village; une désillusion liée au désir d'un ailleurs, à la fuite d'un lieu pour un autre.

À travers la forêt d'*Il pleuvait des oiseaux*, le lac de *Champagne*, ou encore le village du recueil *La héronnière*, la littérature environnementale québécoise ne s'enquiert donc pas de nouveaux espaces, mais réinvestit certains lieux, afin de les charger d'un imaginaire renouvelé. La polarité entre l'urbain et le rural devient alors obsolète par le reflux de lieux de médiation, qui suggèrent une nouvelle lecture spatiale de la région.

4.2. Nouvelles pratiques de l'espace

Michel de Certeau écrivait dans *L'invention du quotidien* (1980) que « [t]out récit est un récit de voyage, — une pratique de l'espace » (206) et qu'« [à] cet égard, les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales. » (205) Cela est vrai dans une certaine mesure, et effectivement, au Québec, la géographie est une constante indéniable de la production littéraire. Elle révèle des pratiques de l'espace qui l'ont marqué historiquement, particulièrement apparentes en ce qui concerne les marges. La littérature environnementale – au Québec et ailleurs – reprend cet attachement à appréhender et à maîtriser l'espace dans sa dimension géographique. Comme le constate Alain Suberchicot dans *Littérature et environnement* (2012),

« [l']occupation du sol est un thème constant des écritures de l'environnement. » (136)

Pourtant, certaines stratégies spécifiques se dégagent de mon corpus, faisant ressortir de nouvelles pratiques de l'espace québécois.

4.2.1. Porosité des frontières entre métropole et région

Grâce notamment à la réappropriation de lieux médiateurs – le lac, le village, l'île et la forêt –, la littérature environnementale québécoise met en scène une néo-ruralité qui réinstaure un dialogue entre la métropole et sa périphérie, même si celui-ci n'est pas des plus univoques. Il s'inscrit une fois de plus dans la tension entre espaces, créant un rapport direct pour les néo-ruraux dans un lieu mitoyen à la fois à la métropole et à la nature sauvage. La limite se dissout alors partiellement grâce à ce lien fragile mais renoué par les nouveaux habitants de ces lieux en contact, géographiquement tout autant qu'idéologiquement. Dans *Champagne*, c'est le travail d'écriture de Claire – fraîchement arrivée sur les bords du lac à l'Oie – qui témoigne de l'existence de ce brouillage des limites entre espaces, elle qui s'inspire réciproquement de la métropole et du village dans ses scénarios pour la télévision. Dans *La héronnière*, selon l'analyse de Denise Paré¹²⁶, ce sont spécifiquement ces néo-ruraux qui sont les plus aptes à bénéficier de ce lien renoué avec la nature :

[Les néo-ruraux] démontrent la meilleure capacité d'établir une relation à la nature. Ils arrivent à donner un sens à la chasse en la restituant dans l'histoire du peuplement du territoire, comme une prédation nécessaire à la survie de l'espèce. Les néoruraux s'inscrivent dans la durée et construisent ou restaurent leur habitat à partir du patrimoine déjà existant. Retirés de la vie active, ils subviennent à leurs besoins sans devoir exploiter les ressources de l'environnement. (466)

Suite à leur expérience de la métropole, une sensibilité à la nature semble se développer pour les personnages de *La héronnière*. Un lien continu définit ainsi un spectre entre la métropole et la nature sauvage à travers la néo-ruralité. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, la rupture entre les deux

¹²⁶ Paré, Denise. « Habitats, migrations et prédatons : Analyse écocritique de *La héronnière* de Lise Tremblay ». *Cahiers de géographie du Québec* 52.147 (2008) : 453-470.

espaces est relativement marquée, même si elle n'est jamais totale. Au bord du lac, ce lien précaire à la civilisation n'est pas totalement absent de la diégèse, puisque Charlie et Marie-Desneige, deux des anciens habitants de la communauté du lac, trouvent un équilibre alternatif à l'issue du roman en s'installant à la sortie d'un village. Cette accointance fragile est alors principalement pécuniaire, puisqu'elle leur permet de continuer à percevoir leur pension dans la marge. Dans le village, le décalage se fait alors au niveau de la perspective des personnages. Face aux néo-ruraux du village de *La héronnière*, comme le souligne Denise Paré, « [l]e rapport des ruraux avec l'environnement en est un de domination. » (465) Au village, deux optiques s'opposent, entre les résidents à l'année et les citadins qui l'appréhendent comme un lieu de villégiature. La métropole de Montréal est diabolisée une fois de plus à travers ses habitants temporaires – les touristes du village – qui se permettent une opinion dédaigneuse de la perspective néo-rurale. La narratrice de la nouvelle « La beauté de Jeanne Moreau » évoque alors « un snobisme montréalais qui, comme chacun le sait, consiste à mépriser ce qui se fait en province. » (78) Bien que la polarité des perspectives s'inscrive ainsi entre personnages, les lieux médiateurs instaurent un dialogue entre la métropole et la nature sauvage, qu'il soit géographique, symbolique ou idéologique. La frontière entre ces sphères se dissout partiellement à travers de nouvelles pratiques de l'espace.

4.2.2. Un nouveau regard sur les marges québécoises

La littérature environnementale québécoise met en récit des problématiques relatives à la marge, puisqu'elle s'attache à réinvestir avec quelques précautions la région à travers certains espaces annexes – souvent des vides démographiques – du Québec. Cependant, les discours péremptoirs sur la marge au Québec se doivent d'être nuancés, car la marge se base sur des facteurs qui sont majoritairement humains : la marge est premièrement historique, car la colonisation de l'espace québécois a pris sa source sur les bords du Saint-Laurent, même si les marges actuelles ne sont plus nécessairement les mêmes qu'à l'époque. La marge est également

géographique, puisqu'elle est définie avant tout par l'exploitation des ressources et des attraits topographiques. La marge est maintenant principalement économique, et oppose des centres financiers comme Montréal ou Québec au reste de l'espace québécois. Sans rechercher l'exhaustivité, la marge n'est alors que fondamentalement abstraite puisqu'elle est une construction de l'humain. Dans cette vision anthropocentrée, le non humain – autrement dit, le naturel – a été confiné idéologiquement à la marge. Rouvrir un échange avec la nature est alors un mouvement à contre-courant qui porte sa charge de complexité : « Comment réussirons-nous à internaliser le non humain dans nos systèmes de référence alors que nous l'avions relégué aux marges ? » (Kalaora 96) La littérature environnementale québécoise propose ainsi de bousculer les notions de *centre* et de *périphérie* en réinstaurant un dialogue avec la nature qui négocie nécessairement avec la marge.

Les particularités de la géographie québécoise¹²⁷ – ou même canadienne ici à plus grande échelle – imposent de relativiser la notion de marge. La répartition démographique – puisque c'est bien un des critères qui définit dans nos consciences la marge symbolique face à la nature et au non humain – montre une occupation dense de l'extrême sud du Québec, le long de la frontière avec les États-Unis sur les bords du Saint-Laurent, et dans des villes comme Montréal, Trois-Rivières, Gatineau ou encore Québec. L'occupation du territoire est scindée dans sa partie inférieure, avec des densités allant jusqu'à plus de 4500 habitants/km² pour la région administrative de Montréal¹²⁸, alors que la moyenne provinciale stagne autour des 6 habitants/km², frôlant même les vides humains plus on s'aventure vers le nord. Paradoxalement, la vaste majorité du Québec est ainsi un territoire en marge, alors que son centre symbolique – au sud – se définit par sa concentration dans un espace géographique restreint.

¹²⁷ Voir la note 113, page 49, de l'ouvrage *Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin* (2016) d'Élise Lepage.

¹²⁸ Données de 2016 de Statistique Canada.

<http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/index-fra.cfm>

Dans le domaine littéraire, la question de la marge laisse également perplexe. La marge et ses figures ont été délaissées par les écrivains, puisque la marge s'est progressivement définie comme le synonyme d'espace *second*, en opposition à un centre symbolique ou géographique. En littérature québécoise, l'ambiguïté du rapport de l'humain à l'espace pratiqué a continuellement inscrit son histoire dans une dynamique de tensions. De plus, une distance littéraire s'est inscrite avec ces espaces chargés d'imaginaire : dans le prolongement de la distinction établie par Réjean Beaudoin entre le roman du territoire, caractérisé par son immobilisme, et le roman de l'espace, marqué par le déplacement¹²⁹, Daunais note la récurrence que cette amplitude de l'espace prend en littérature québécoise :

Dans le roman du territoire comme dans le roman de l'espace, on trouve une même distance entre le centre, c'est-à-dire le lieu, « réel » et balisé, où l'on raconte et d'où l'on vient, et ce qu'on pourrait appeler les *marges*, la périphérie où se projettent toutes les imaginations : forêt, grand Nord, Ouest ou Sud, terres encore sauvages, voisinages de toutes sortes dans le roman du territoire; frontières, contrées lointaines, horizons, lieux et comtés imaginaires, mais aussi redécoupes et « deuxièmes » dimensions des lieux de l'action, dans le roman de l'espace. (136)

Le retour observé vers la périphérie délaissée renouvelle la problématique de l'espace marginal québécois. En interrogeant ces marges dans un contexte postmoderne – une remise en question des espaces établis –, la critique littéraire au Québec évoque dès lors une certaine *porosité* du centre, qui fragilise la pérennité des grands centres urbains, auparavant nucléaires à la géographie littéraire du Québec. Comme le précise Lepage, ce constat a été repris par de nombreux critiques et « réinvesti par la suite, notamment [par] Pierre Nepveu, Simon Harel et Marc-André Brouillette. » (*Géographie des confins* 170) De plus, il serait possible ici d'inférer une relation de causalité – au moins partielle – entre l'impossibilité de circonscrire l'immensité de l'espace québécois au nord et sa marginalité. Les écrivains québécois ont ainsi marginalisé ce qu'ils ne pouvaient dominer par l'imaginaire en se reportant sur l'urbain. Cependant, la question persiste : « Comment donner à lire, non pas l'espace national québécois ni ses principales villes, mais ses espaces non urbains, autres, marginaux, ces « restes » qui,

¹²⁹ Consulter Réjean Beaudoin. *Le roman québécois*. Montréal : Boréal, 1991, p.45.

symboliquement, semblent représenter aussi peu – et sont d’ailleurs très peu représentés en littérature et dans les discours de façon générale –, mais qui géographiquement, forment la plus grande partie du Québec ? » (Lepage, *Géographie des confins* 45)

Au Québec, cette marginalité passe nécessairement par l’imaginaire du Nord. Tout un pan de la recherche sur la littérature québécoise se focalise sur cet espace, notamment à travers les travaux de Daniel Chartier¹³⁰. Dans sa présentation, le Laboratoire international d’étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, dont Chartier est le fondateur et l’actuel directeur, propose : « Dans l’histoire occidentale, le Nord constitue un espace mythologique travaillé par des siècles de figures imaginaires, à partir des récits grecs en passant par les textes bibliques, les sagas nordiques et les récits des grands explorateurs.¹³¹ » Le nord est ainsi un discours – une construction – qui influence et est influencé continuellement par de nouveaux imaginaires, jusqu’à la récente mise à l’écrit des récits des cultures autochtones au Québec. Chartier, dans son article « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives¹³² », fait mention de sept axes de représentations du Nord :

1. Le « Nord historique » (14)
2. Le Nord « de l’aventurier, du coureur des bois et de l’explorateur » (15)
3. Le Nord de « la mythologie des Amérindiens et des Inuits » (16)
4. Les pays nordiques de la Scandinavie
5. L’hivernité, ou « la nordicité saisonnière¹³³ » de Louis-Edmond Hamelin
6. Le « Nord esthétique » (19)
7. Le « Nord imaginaire » (19)

¹³⁰ <http://www.nord.uqam.ca/>

¹³¹ <http://www.nord.uqam.ca/index.php?section=questce>

¹³² Chartier, Daniel. « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives » dans Bouchard, Joël, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.). *Problématiques de l’imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, coll. « Figura », 2003, p. 9-26.

¹³³ Consulter Louis-Edmond Hamelin. *Discours du Nord*. Québec : Gétic, 2002.

Sans chercher l'exhaustivité, la dernière catégorie du « Nord imaginaire », suggérant un « monde utopique, imaginé et fantasmé du Nord » (19) selon Chartier, semble se détacher dans mon corpus, bien que le Nord de « la mythologie des Amérindiens et des Inuits » (19) soit aussi présent dans *Sept lacs plus au nord*. La littérature québécoise s'inscrit alors comme un vecteur privilégié de son imaginaire. Cette fracture verticale de l'espace entre les pôles nord et sud est premièrement physique. À ce propos, le narrateur de la nouvelle « Mattawa ou l'homme qui était mort » du recueil *Sauvages* évoque l'isolement du lieu qu'il a choisi d'habiter : « *Je viens d'acheter une cabane, une maison, je sais pas trop encore comment l'appeler [...], à 600 kilomètres et quelques poussières d'or au nord-ouest de Montréal.* » (163) Dans la nouvelle « La héronnière » du recueil éponyme, on trouve le même constat unanime pour le village¹³⁴ : « tout le monde doit faire cent kilomètres pour aller chercher un sac de pommes. » (30) L'imaginaire du Nord se définit pourtant également par sa dimension symbolique, puisque l'espace pratiqué est à l'extrême sud, alors que ce que l'on désigne comme *le nord* couvre la majorité de l'espace québécois. De plus, le nord, point cardinal, ne peut être que fugace, puisqu'il ne se définit que par rapport à l'emplacement du narrateur ou de la narratrice. Le nord est alors un espace fuyant, qui se voit toujours repoussé à mesure que l'on s'en approche. Prenons l'exemple de *Sept lacs plus au nord* de Lalonde, roman de l'espace – pour reprendre la terminologie de Beaudoin –, qui se caractérise par une quête à travers l'exploration du Nord. Les personnages de Michel et Angèle s'enfoncent vers un Nord symbolique, qui ne semble jamais être atteint, si ce n'est par l'accomplissement de la quête de la figure autochtone. La réalité du Nord est alors à la fois relative et subjective, comme en attestent les propos de la narratrice de la nouvelle « Élisabeth a menti » du recueil *La héronnière*, qui suggère du personnage d'Élisabeth qu'à l'inverse, « [d]ans son imaginaire, Montréal était une ville du

¹³⁴ Lise Tremblay a confié en entretien que le recueil *La héronnière* était fortement inspiré par son séjour à l'Isle-aux-Grues, non loin de Québec.

Sud. » (62) Le Nord reste ainsi « un espace mythique et un système discursif inventés et travaillés par les cultures du Sud¹³⁵ ».

Cependant, d'autres considérations sont plus prégnantes en ce qui concerne le Nord. À l'instar de l'espace urbain, qui n'est pas traité comme un ensemble homogène, le Nord québécois se partage également en strates plus ou moins subjectives. Mon corpus semble se focaliser principalement sur ce que l'on pourrait qualifier d'espaces du moyen Nord¹³⁶, ancrés dans la verticalité géographique du Québec par leur position intermédiaire. Bien qu'ils soient situés au nord de l'espace urbain des grandes métropoles, ils ne recouvrent pas encore l'aspect mythique de l'extrême Nord du Québec. Lepage mentionne l'écriture d'Hamelin dans *Betsi Larousse ou l'ineffable eccéité de la loutre* (1994), qui s'attache à décrire la petite ville du moyen Nord qui, « sans posséder les atouts des villes du Sud, ne revêt pas encore l'étrangeté sublime du Nord arctique. » (*Géographie des confins* 145) L'espace du moyen Nord se retrouve coincé dans un entre-deux puisque, dans cette progression vers le nord, il ne reflète plus la réalité de l'espace urbain tout en se refusant encore à la mysticité du Nord polaire. Cet espace – pourtant habité par une minorité – est alors un seuil influencé par l'espace urbain autant que le grand Nord.

Il pleuvait des oiseaux suit la même logique d'appréhension de l'espace en situant la narration autour d'un lac des environs de Timmins. Saucier scinde l'espace ontarien en deux par le virtuel 49^e parallèle nord – mentionné de façon récurrente –, qui délimite la frontière entre les États-Unis et le Canada de la Colombie-Britannique jusqu'à l'extrême est du Manitoba : « *L'histoire s'installe tranquillement. Rien ne se fait très vite au nord du 49^e parallèle.* » (64) Bien qu'elle ne se déplace pas vers le nord, la communauté du lac s'établit

¹³⁵ <http://www.nord.uqam.ca/index.php?section=questce>

¹³⁶ Le *moyen Nord* ne se réfère pas ici à un concept théorique, mais plutôt à une conception fluide désignant un espace québécois intermédiaire, au nord des centres urbains sans pour autant s'apparenter à l'extrême Nord du Québec.

dans l'espace du moyen Nord, porte d'accès vers la mysticité du grand Nord. Dans la nouvelle « Bonjour l'air » du recueil *Sauvages* d'Hamelin, cette frontière symbolique s'inscrit également sur le territoire québécois, lorsque le protagoniste Normand Beausecours retourne vers le village de son enfance : « on franchit la ligne de partage des eaux, direction la baie James. On se tape le quarante-neuvième parallèle en passant. » (31) Dans la nouvelle « Le monde de Jacob », celle-ci prend la forme d'une barrière culturelle, puisque les classiques littéraires n'ont pas su se frayer un chemin jusque-là, mis à part quelques exceptions : « *Retournez-vous plutôt discrètement et vous apercevrez le seul habitant des territoires situés au nord du 49^e parallèle, et probablement de tout le Québec, à avoir lu Finnegans Wake en entier.* » (231) L'espace du moyen Nord, ici crucial, inscrit donc la région dans la verticalité géographique du Québec, entre la métropole au sud et un Nord fantasmé. Cette stratification n'est pourtant pas le seul paramètre qui définit la marge dans la littérature environnementale québécoise.

Si la fracture est prononcée entre la métropole et la région, c'est qu'historiquement la ville a repoussé la nature à la marge : les problématiques environnementales apparaissent ainsi logiquement comme une cause marginale. En réponse à l'ouvrage *Le contrat naturel* (1990) de Michel Serres, Jean Baudrillard dénonçait les excès de l'anthropocentrisme dans un chapitre de *L'illusion de la fin* (1992) nommé « L'écologie maléfique ». En observant les pratiques environnementales et leur influence sociétale, il note que l'humain a créé un « circuit de l'assujettissement » (118) dont il ne saurait maintenant s'échapper : l'humain a transformé « la planète elle-même en déchet, en territoire marginal, en espace périphérique. » (115) Baudrillard suggère alors, à l'instar de Perec, qu'il est trop tard pour se réconcilier avec le naturel en citant l'échec de projets tels Biosphère 2, environnement autonome au milieu du désert de l'Arizona. Selon lui, un retour vers l'écocentrisme n'est plus possible ni souhaitable, puisque l'humain s'est enfermé dans des systèmes – les réseaux de communications ultra-rapides, par exemple – qui considèrent l'humain comme un déchet : « Il ne faut pas se réconcilier avec la nature. »

(120) Baudrillard propose ainsi un pessimisme désabusé, qui embrasse ce qu'il présente comme un mouvement inexorable, à l'opposé du militantisme écologique. Bien que les propos de Baudrillard soient péremptoirs, ils reprennent une scission relative de l'humain avec son milieu qui apparaît établie, en définissant la planète tout entière comme un espace marginal. Néanmoins, ce type de littérature opère un renversement des paradigmes spatio-littéraires à travers l'exploration de la marge, et en chargeant d'imaginaire des espaces délaissés un temps par les écrivains.

4.2.3. Éparpillements et autonomie des lieux médiateurs

Perec note que l'humain a foncièrement morcelé l'espace qu'il pratique dans une visée utilitariste. En centrant son analyse sur la ville, Perec convoque une logique d'appropriation de l'espace à travers son compartimentage, logique qui s'est infiltrée dans les moindres interstices des modes de vie urbains, et notamment dans le domicile, en séparant et classifiant en pièces et chambres, irrévocablement créées pour et définies par l'usage que l'on en fait. Son appréhension de l'espace met en exergue le caractère suranné de la propension statique du lieu et, à l'opposé, souligne sa dimension dynamique, qui se résumerait, selon lui, au passage d'un espace à l'autre :

Le problème n'est pas tellement de savoir comment on en est arrivé là, mais simplement de reconnaître qu'on en est arrivé là, qu'on en est là : il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace [...]. Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. (14)

Ce morcellement est caractéristique d'une vision dominante de l'espace, qui commence avec la création plus ou moins documentée d'un territoire, autrement dit celui d'un espace pratiqué par l'humain. L'établissement de parcelles et ultimement d'un cadastre reflètent certainement une logique d'organisation et une volonté de maîtrise de l'espace.

En contexte québécois, les campagnes de défrichage ont été nécessairement symboliques de ces pratiques, afin de conquérir le nord parcelle après parcelle. En littérature environnementale québécoise, antagonique à l'urbain décrit par Perec, le même constat est pourtant établi : à un niveau macro-spatial, la séparation géographique entre la métropole au sud et la nature sauvage qui s'étend vers le nord est évidente, même si la région rend cette frontière de plus en plus poreuse. À moyenne échelle, il en va de même pour la stratification du moyen Nord au grand Nord, comme le prouve la démarcation du 49^e parallèle. L'espace est délimité de façon symbolique, entre métropole, région et nature sauvage, sans pour autant dénigrer une certaine dynamique entre ces trois espaces. Dans *Writing for an Endangered World*, Buell note ainsi cinq modèles d'attachement à l'espace dans l'imaginaire¹³⁷, dont les deux premiers sont pertinents pour mon corpus.

1. Le modèle d'attachement le plus traditionnel se présente sous la forme d'une série de cercles concentriques qui marquent un détachement plus grand à mesure qu'on s'éloigne du centre.
2. [...] l'attachement au lieu se met en carte selon un modèle qui est celui de l'archipel. [L'humain] habite une série d'îlots caractérisés chacun par un attachement fort mais séparés par des routes qui sont sans valeur pour lui¹³⁸ (64-65).

Selon cette logique, dans l'imaginaire, l'espace, non défait d'un centre et d'une périphérie possiblement multiples – la stratification du nord –, se construit dans l'éparpillement¹³⁹ de lieux autonomes – ici lieux médiateurs – circonscrits et disséminés dans un plus grand ensemble – celui de la région. Chaque lieu fonctionne alors sur le principe du vase clos, entrant toutefois en résonance avec leur centre commun. Les lacs d'*Il pleuvait des oiseaux* et de *Champagne*, le village du recueil *La héronnière*, ainsi que l'île Mere du roman *Le Joueur de flûte*, se construisent ainsi comme lieux autonomes, sous le format de l'archipel, mais entrent cependant en résonance avec leur centre commun : la métropole. Néanmoins, si Buell mentionne que les

¹³⁷ Consulter les pages 64 à 74.

¹³⁸ Traduction et paraphrase de Schoentjes de l'anglais : « Perhaps the most familiar way of imaging place-connectedness is in terms of concentric areas of affiliation decreasing in intimacy as one fans out from a central point. [...] A second model for place-connectedness, accordingly, would be a scattergram or archipelago of locales, some perhaps quite remote from each other ». (Buell, *Writing for an Endangered World* 181)

¹³⁹ J'emprunte ce terme à Suberchicot (p. 93), qui traduit de l'anglais le terme « scattergram » de Buell (qui appartient au langage de la physique nucléaire).

routes entre ces espaces sont sans valeur pour les protagonistes, elles sont tout de même nécessaires pour établir un dialogue, aussi anecdotique qu'il soit, entre l'espace urbain et la nature sauvage.

4.2.4. Le personnage-passerelle de la littérature environnementale

Certeau établit une différence sémantique majeure entre *lieu* et *espace*. Le *lieu*, défini par sa propension statique, s'envisage selon lui en opposition à l'*espace*, qui lui s'avère dynamique dans le temps et protéiforme :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...]
Il y *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. (208)

En somme, rajoute-t-il, « *l'espace est un lieu pratiqué* » (208), ce qui implique qu'une même étendue puisse passer d'une dénomination à l'autre, de *lieu* à *espace* ou d'*espace* à *lieu*, selon l'optique dans laquelle elle est observée, statique ou dynamique. Une telle conception est à l'image du paradoxe qui régit l'étendue du Québec et celles spécifiques à la littérature environnementale : le lac, l'île, le village et la forêt¹⁴⁰ sont des *lieux*, puisqu'ils se construisent sur le format de l'archipel qu'évoquait Buell, indépendants les uns des autres, néanmoins la médiation qui s'y opère entre la métropole et la nature sauvage les transforme en *espaces*, selon les définitions de Certeau. Dans son analyse des récits d'espace, Certeau distingue également *la frontière* et *le pont* comme constituants premiers d'une poétique de l'espace, termes pertinents dans le rapport de la littérature environnementale à l'espace québécois. Si les *frontières* entre métropole, région et nature sauvage sont de plus en plus poreuses, c'est notamment parce que la dynamique et le dialogue d'un *espace* à l'autre sont stimulés par un capital humain qui se déplace d'un *lieu* à l'autre. Mentionnons ici la photographie d'*Il pleuvait*

¹⁴⁰ L'exemple de la forêt, que je décris comme un espace médiateur, est peut-être à relativiser ici. Plus diffuse, la forêt semble moins à même d'être circonscrite.

des oiseaux, qui s'absente momentanément de l'espace urbain pour emprunter un chemin réfractaire à son intrusion dans le lac :

J'avais fait des kilomètres et des kilomètres de route sous un ciel orageux en me demandant si j'allais trouver une éclaircie dans la forêt avant la nuit, au moins avant que l'orage n'éclate. Tout l'après-midi, j'avais emprunté des routes spongieuses qui ne m'avaient menée qu'à des enchevêtrements de pistes de VTT, des chemins de halage forestier, et puis plus rien que des mares de glaise, des lits de sphaigne, des murs d'épinettes, des forteresses noires qui s'épaississaient de plus en plus. La forêt allait se refermer sur moi sans que je mette la main sur ce Ted ou Ed ou Edward Boychuck (11).

Le corpus reflète ainsi la conception de l'espace de Certeau, puisque la mutation du *lieu* en *espace* n'est possible que par la pratique de celui-ci par ses habitants – qui restent relativement statiques –, mais surtout par les personnages – peu nombreux – qui choisissent le déplacement d'un *lieu* à l'autre comme mode d'expression. Je désignerai ces actants littéraires comme *personnages-passerelles*¹⁴¹, qu'ils se déplacent d'eux-mêmes ou soient les vecteurs d'un déplacement d'autres personnages, qu'ils se déplacent de façon durable ou de façon temporaire. La photographie d'*Il pleuvait des oiseaux* est ainsi – parmi les nombreux rôles qu'elle endosse – un personnage-passerelle du roman *Il pleuvait des oiseaux*. Dans *Champagne*, le mari de Lila peut également être envisagé comme personnage-passerelle dans les prémisses du roman, lui dont il est dit qu'il a emmené Lila auprès du lac : « C'est Jan qui l'avait propulsée ici » (57). Dans *Le Joueur de flûte*, Ti-Luc est également personnage-passerelle, en choisissant la fuite de Montréal pour l'île Mere. Dans *Sept lacs plus au nord*, les protagonistes Michel et Angèle sont nécessairement des personnages-passerelles en remontant progressivement la stratification du nord à partir de l'espace urbain tout au long du roman. Pour les recueils de nouvelles *La héronnière*, *Espèces en voie de disparition* et *Sauvages*, l'analyse se devrait d'être plus extensive pour analyser chaque personnage, mais notons le narrateur de la nouvelle « Le dernier couronnement » du recueil *La héronnière*, qui choisit le retour vers le village après une crise cardiaque, à l'instar des protagonistes de Saucier.

¹⁴¹ Je préfère le terme de *passerelle* à celui de *pont*, formulation à mon sens plus heureuse, même si elle fait bien référence à la distinction entre *frontière* et *pont* que suggérait Certeau.

Récit	<i>Sept lacs plus au nord</i> (1993) Robert Lalonde	<i>Le Joueur de flûte</i> (2001) Louis Hamelin	<i>Champagne</i> (2008) Monique Proulx	<i>Il pleuvait des oiseaux</i> (2011) Jocelyne Saucier
Personnage(s)-passerelle(s)	Michel et Angèle	Ti-Luc	Jan et Jérémie	La photographe

Tableau 3 : Les personnages-passerelles de la littérature environnementale québécoise

Posthumus remarque ainsi cette propension du protagoniste des littératures de l'environnement à se construire « comme un ensemble de rapports et d'interactions plutôt que comme une entité individuelle et isolée. » (« Écocritique et *ecocriticism* » 15) Ces personnages-passerelles investissent alors les lieux de médiation de la littérature environnementale québécoise afin de faire ressortir les enjeux et les incohérences des paradigmes qui régissent notre compréhension de différents milieux. Ils sont les vecteurs par lesquels s'opère ce recalibrage d'enjeux et de paradigmes.

4.2.5. Vers une possible déterritorialisation de la région ?

Dernier paradoxe spatial de la littérature environnementale québécoise : bien qu'elle s'interroge sur des problématiques ancrées dans des lieux concrets, dans une certaine mesure, elle s'en détache pour tendre vers une universalité symbolique. Le lac à l'Oie de *Champagne* et celui d'*Il pleuvait des oiseaux*, le village de *La héronnière* et l'île Mere du roman *Le Joueur de flûte* sont ainsi des ponctions représentatives d'un destin planétaire commun. Les problématiques environnementales étant fédératrices à un niveau planétaire dans le domaine littéraire et également, à plus large échelle, à un niveau social, la littérature environnementale observe une *déterritorialisation* : non pas au sens freudien que lui conféraient Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (1972), mais à travers une perspective qui, bien qu'elle ne refuse pas l'inscription dans un lieu circonscrit, tend vers une représentation symbolique de l'universel.

Dans son étude de la littérature contemporaine américaine, Suberchicot évoquait un « coefficient de généralité et d’anonymat [...] récurrent » (156) lié aux problématiques environnementales, qui se présentent selon lui comme « une thématique de la mondialisation littéraire » (248). La littérature environnementale québécoise adopte dans cette optique les mécanismes de totalisation que le postmodernisme littéraire refusait, en tendant vers – plus qu’une simple possibilité du sens – une universalité du sens. En ponctionnant un fragment de l’espace, elle inscrit les problématiques environnementales dans l’action locale, tout en suggérant une visée symbolique globale¹⁴². En témoignent le village de *La héronnière*, dont ne nous connaissons ni le nom, ni le lieu, ou encore le lac d’*Il pleuvait des oiseaux*, aux alentours de Timmins, qui *flottent* tous deux dans l’espace. Dans *Louis Hamelin et ses doubles*, François Paré reprend également ce constat en ce qui concerne l’écriture d’Hamelin, notamment dans *Le Joueur de flûte*, qui se situe en équilibre entre lieu réel et symbolisme ou imaginaire de l’autre : « Autant les paysages sont décontextualisés, autant ils semblent faire référence à un ensemble d’événements et de lieux réels. » (Ouellet et Paré 190-191) Hamelin lui-même revendiquait ce positionnement en tant qu’auteur dans un entretien à *Voix et Images*¹⁴³ en 2015. Son but premier est effectivement de s’inscrire dans cette complémentarité entre la région et sa portée universelle : « Un de mes vœux les plus chers, c’est d’écrire un roman qui se passe à Sept-Îles ou même dans un village de la Côte-Nord et d’atteindre à l’universel, sans que l’on me dise que c’est « régional ». Être régional ou universel, ce n’est pas une question de temps ou de lieu ! » (19)

Cette dissolution partielle des frontières par le symbolisme renforce ainsi le postulat de nouvelles dynamiques de l’espace dans la littérature environnementale québécoise. L’imaginaire de la marge, particulièrement prégnant ici, est ainsi retravaillé par certains lieux

¹⁴² Je remercie Stephanie Posthumus qui est à l’origine de cette réflexion, et qui reprenait dans un colloque à l’Université McGill en 2015 la maxime « Act local, think global ».

¹⁴³ Nareau, Michel, et Jacques Pelletier. « Entretien avec Louis Hamelin ». *Voix et Images* 41.1 (2015) : 13-26.

médiateurs, tout en ne se départant jamais du réel. L'éparpillement des lieux évoqué par Buell rappelle la scission première des sphères culturelles et naturelles, en soulignant l'importance des flux humains entre ces espaces, qui ont fui ou choisi la fuite pour maintenant retourner vers des espaces concomitants en région.

4.3. Modalités du déplacement, entre métropole et région

Le capital humain de la littérature environnementale québécoise, vecteur, pour les personnages-passerelles et leur mobilité essentielle, d'une médiation entre les extrêmes de la métropole et de la nature sauvage à travers les lieux de médiation réinvestis en région, garantit de nouvelles dynamiques de l'espace. Ces déplacements traduisent bien souvent une fuite de la métropole et des excès qui la caractérisent. L'arrivée dans un nouvel environnement est alors marquée par une certaine réclusion qui se substitue à la proximité humaine de la métropole. Ce déplacement n'est pas anodin, puisqu'il recouvre souvent une quête identitaire des personnages à travers le naturel.

4.3.1. Fuite ou simple déplacement ?

Dans mon corpus, le déplacement physique des protagonistes instaure des dynamiques de mouvement qui tendent simultanément vers plusieurs directions et qui s'articulent entre la métropole, la nature sauvage, et les lieux de médiation entre ces deux sphères. Pour Michel, le protagoniste de *Sept lacs plus au nord*, et son père Louis-Paul, la narration s'amorce par le retour au village, lieu de médiation et première étape de sa pérégrination vers le grand Nord canadien avec sa mère Angèle. Cet appel dépasse toute logique ou toute rationalité : « Rouler sur ce chemin, revenir au village, c'était toujours obéir au même appel inaudible, céder au même appétit surnaturel, étouffant, se laisser prendre au piège de la même promesse incroyable. » (12) Il s'agit d'une destinée symbolique, qui s'apparente à un mensonge, et qui pourrait décevoir sous certains aspects, comme une désillusion récurrente dans le roman de Lalonde. Le retour

vers le village est décrit comme un mouvement *contre nature* dans l'espace, mais aussi dans le temps, puisque le village représente « l'aujourd'hui décharné » (21). La fuite vers le Nord dans *Sept lacs plus au nord* est un mouvement qui se place de ce fait à l'encontre de l'espace mais aussi du temps. Dans *Sauvages*, la même inquiétude se retrouve dans la nouvelle « My », à travers le personnage de Ben, qui choisit la fuite, de Sherbrooke pour le Kaganoma :

Avant, Ben était journaliste à Sherbrooke. Il a troqué la chronique estrienne des chiens écrasés contre le travail de plein air le plus casse-cul de l'hémisphère nordique : débroussailleur en forêt. Moyenne d'âge, autour de quarante-huit ans. Détresse psychologique peut-être pas obligatoire, mais ça aide. Dope, alcool, ibuprofène, tout est bon pour remplacer les feuilles de coca. (133)

Pour Daniel, un des protagonistes de la nouvelle « Un lac, un autre, toujours le même » du recueil *Espèces en voie de disparition*, le narrateur mentionne qu'il « était reparti chez lui, au fin fond des bois. » (134) À l'opposé, toujours dans *Sauvages*, cette fuite prend tout son sens pour d'autres protagonistes : Normand Beausecours, dans la nouvelle « Bonjour l'air », retourne vers son village natal après avoir été « transplanté » (14) dans une ville minière de la frontière de l'Ontario, et ses déplacements dans des espaces urbains pourtant très disparates, entre Toronto, Yellowknife, Oshawa, Fort Qu'Appelle puis Montréal, « aussi bien dire New York ou Paris » (14). Ce schéma est récurrent puisque le mouvement de la majorité des protagonistes décrit un aller vers un espace urbain puis ultimement un retour en dehors de cet espace. Cette dynamique n'est pas réciproque, puisqu'aucun protagoniste ne fuit la ville pour y retourner, même si le retour vers des espaces en périphérie des centres urbains peut être illusoire dans sa finalité.

Dans le village de *La héronnière*, le personnage de Léon suit le même mouvement, sans qu'il ne soit justifié d'une quelconque manière : « Léon, il a appris l'anglais en Colombie-Britannique. Il y est resté cinq ans avant de revenir au village pour reprendre l'épicerie de son père. Cela a surpris tout le monde. On pensait qu'il était parti pour la vie. » (« La roulotte » 13) Les personnages de Tremblay, comme le note Irène Oore, semblent ainsi « déplacés » (80),

« pas à l'aise » (80) et « en mal d'ailleurs » (80). Dans *Champagne*, le couple de Claire et Luc, jeunes voisins de Lila, décrivent le même va-et-vient dans l'espace, entre le lac et l'urbain :

[I]ls étaient tombés sur cette portion du lac à l'Oie, ce morceau de préhistoire préservé pour eux où la civilisation n'avait presque rien détruit de l'épiderme originel. Ça leur avait donné un grand coup, comme une révélation que le paradis existait. C'étaient deux sauvages, au fond, forcés depuis toujours de vivre à la ville, et qui retrouvaient avec la vraie terre sous leurs pieds une réponse à la plupart de leurs questions. (47)

Ce mal-être dans l'espace urbain ressenti par Claire et Luc est extrêmement tangible et dénonce une privation du milieu d'origine. Pour pallier ce problème, le couple de *Champagne* retourne vers son environnement naturel. Cette fuite caractéristique d'une fraction – certes minime mais significative – du capital humain, révèle le potentiel d'actants narratifs de certains des protagonistes.

La littérature environnementale québécoise démontre la collision de la pensée environnementale et de la société d'abondance, et les difficultés qui en résultent. En évoquant son parent étatsunien, Suberchicot justifie que « la volonté d'abondance de nourriture, une promesse réalisée dans le cas américain, soit l'obstacle contre lequel toute pensée écologique court le risque de se briser » (31). Cependant, dans le cadre du récit, c'est également ce rejet de l'espace urbain et ce discernement intellectuel et pragmatique de certains personnages qui les définit en tant qu'actants, meneurs d'un mouvement de prise de conscience à l'encontre des acceptations sociétales urbaines. Marquée par les phénomènes de mondialisation et d'exode, l'écriture d'Hamelin – dès ses débuts avec *La rage* (1989), le roman *Le Joueur de flûte* et le recueil *Sauvages* ne faisant pas exception – sublime ce refus de la globalisation et de la culture de masse, conçue pour satisfaire le plus grand nombre. François Paré conclut également à ce trop-plein désabusé de contemporanéité, cyclique dans l'écriture d'Hamelin. Ses personnages appartiennent, selon le critique, « à ce puissant hors-champ [...] envers et contre une modernité abusive qu'ils rejettent. » (231) L'espace québécois est paradoxalement scindé dans le temps chez Hamelin, imprégné à la fois d'une mémoire commune du continent américain et d'une

immédiateté omniprésente et inhérente à sa modernité. La littérature environnementale québécoise souligne ainsi cette fracture de l'espace, et renforce l'isolement des communautés qui sont exclues du monde de la technologie et des médias.

4.3.2. Vivre ensemble et *faire-société*

Les espaces en marge, circonscrits, confinés, reclus, sont une constante de la littérature environnementale québécoise. Sa configuration archipélagique, basée sur l'éparpillement des lieux de médiation, fragmente et contient le dialogue entre la métropole et la nature aux maigres flux humains qui naviguent entre ces espaces. L'isolement est alors inhérent à cette appréhension des lieux médiateurs. Si l'espace insulaire que l'on retrouve dans *Le Joueur de flûte* suggère une scission évidente par les eaux au large de Vancouver, le lac, le village ou la forêt ne sont pas des lieux aussi clairement démarqués d'un point de vue topographique. Cependant, leur agencement narratif les isole dans l'imaginaire de la plupart des protagonistes. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, la fracture est à la fois nette et relative : le chemin qui mène au lac est accidenté, et le campement de Boychuck exige une traversée des eaux du lac, ici en canot. Par conséquent, les traces de la civilisation n'ont pas réussi à pénétrer le lac : la ville voisine est à plusieurs heures de voiture, et la photographe prend le rôle de fragile lien avec le reste du monde en achetant des provisions dans un magasin, « ce qui était devenu indispensable » (100), démontrant tout de même une certaine dépendance à la civilisation. Pour les toiles de Boychuck, Steve avait endossé cette responsabilité :

Il voulait de la toile de lin, du poil de martre, de la soie de porc, de l'huile de première extraction, des couleurs hautement pigmentées. Tout cela de chez Windsor & Newton, un fournisseur renommé, très cher naturellement, au-dessus de ses moyens, et qui ne se trouvait qu'à Toronto. Il peignait sur du contreplaqué avec des pinceaux qui s'effiloçaient et des huiles qui ne gardaient pas leur couleur. C'est Steve qui était chargé de son approvisionnement et il n'allait pas plus loin qu'à la quincaillerie de la ville voisine, deux cents kilomètres aller-retour. (42-43)

Pour Marie-Desneige, autre protagoniste du lac, la réclusion est double et s'inscrit dans la continuité : avant de s'isoler dans l'espace circonscrit du lac, l'octogénaire vivait déjà dans le

confinement d'une institution psychiatrique du grand Toronto, puisqu'elle fût « internée à l'âge de seize ans. » (57) Marie-Desneige fait ainsi le choix de quitter une forme d'isolement pour une autre, bien que celle-ci puisse être salvatrice, dans la mesure où le lac initie également une évasion de la prison mentale de sa maladie. Dans *Champagne*, qui explore le lac à l'Oie, la fracture de l'espace est redoublée d'un déchirement technologique qui fait écho à celui de la nouvelle « My » du recueil *Sauvages* d'Hamelin : « encore aujourd'hui, les cellulaires n'arrivent pas à établir de ligne droite dans la géographie bosselée des vieilles Laurentides [...], aucun moyen de locomotion sauf l'hydravion à venir dans trois jours » (72). Le lieu est condamné à l'isolement par son exclusion des réseaux de communications ultradéveloppés dans les espaces urbains, et subit ainsi un retrait qui lui est imposé par la métropole. À l'inverse, les imperturbables cycles de la nature semblent avoir fait abstraction de ce développement urbain : « Toute trace humaine tenait maintenant à ce fil ténu, à ce sentier à moitié grugé par l'autre monde, l'autre règne. Le règne végétal. Le règne végétal portait bien son nom, c'était démesuré et c'était vivant, proliférant sans retenue comme si les villes n'existaient pas. » (*Champagne* 20) La métropole et la nature se sont ainsi mutuellement ignorés et ont évolué dans des directions antagoniques. Si l'on croit les propos de Schoentjes, avec la désertification progressive au profit de la ville, « la campagne d'aujourd'hui est plus sauvage qu'il y a cinquante ans. » (32) La première nouvelle « Espèces en voie de disparition » du recueil éponyme s'ouvre sur une description du lieu-dit *Trois pins* qui laisse entendre une réclusion comparable à celle d'*Il pleuvait des oiseaux*. Le chemin qui y mène est impraticable et donne sur un marécage qu'il est nécessaire de traverser en bateau :

On accède aux Trois Pins en canot ou en chaloupe. Le chemin de sable s'arrête au bord d'un marécage. À partir de là, un sentier s'enfonce dans la fardoche, les ronces, la bourbe, les framboisiers et la grande fougère. On y fait cent, deux cents pas tout au plus, avant de rebrousser chemin, les épaules et les cuisses zébrées d'égratignures, le cou troué de piqûres de brûlots. C'est le royaume des couleuvres, des guêpes, celui de ces aventuriers chargés par leurs songes de découvrir le passage vers le vaste monde. On ne les retrouve pas toujours, je veux dire pas toujours vivants. Il y a des légendes, parties du vrai pour la plupart. Dans le bois du loup, des corps retrouvés, à demi dévorés, les yeux grands ouverts sur le vide bleu du ciel. (11)

Dans la nouvelle « Wabush » du recueil *Sauvages* d'Hamelin, cette réclusion s'offre même comme une provocation et une menace envers le citoyen. À l'entrée du village, une pancarte affiche « LE BOUT DU MONDE » (44) et revendique l'isolement de l'espace comme une mise en garde chargée de dissuader les touristes en mal d'une prétendue nature. Dans la nouvelle « La roulotte » du recueil *La héronnière*, les filles de Nicole, vite accablées par l'isolement du village, à « deux cents kilomètres aller-retour » (12) de la ville voisine, ont fait le trajet un temps, avant de se refuser à y venir autrement « qu'à Noël et à Pâques. » (12) Pour elles, « le village est le pire trou qui existe. » (12)

Si pour les filles de Nicole cette réclusion de l'espace est un fardeau qui les isole socialement, les individus qui font le choix de réinvestir ces lieux retirés semblent s'épanouir dans un vivre ensemble qui les satisfait, à l'inverse de l'anonymat qui prévaut en milieu urbain. Pour Joseph Yvon Thériault, même si son propos se focalise sur les procédés de minorisation, c'est la modernisation des communautés francophones qui semble avoir fragilisé dans les centres urbains ce qu'il nomme le *faire société*¹⁴⁴. Bien que la technologie permette de créer d'autres formes d'appartenance, la nouvelle « My » du recueil *Sauvages* reprend ce discours en évoquant les moyens de communications contemporains, qui semblent déplacés autour du lac. Ben choisit volontairement d'ignorer le cellulaire qu'il a acheté à regret :

Le portable de Ben se trouve au fond de la poubelle en plastique qui lui sert de corbeille à linge sale. Il s'arrange pour l'oublier dans les endroits les plus secrets et les moins accessibles, seule manière qu'il a trouvée de se punir d'en avoir acheté un. Et il ne le porte jamais sur lui, préférant le laisser traîner hors de portée, enterré sous le désordre de la roulotte. (146)

Ce geste n'en est pas moins porteur de sens, dénigrant une technologie qui s'est rendue nécessaire en société, presque à notre insu. Autour du lac à l'Oie de *Champagne*, même si pour

¹⁴⁴Joseph Yvon Thériault définit le *faire-société* comme la capacité d'un groupe humain « de se donner une autonomie institutionnelle confirmant que [ce groupe est] bien une nation historique, non pas un simple rassemblement utilitaire d'individus, mais un groupement humain transcendant les générations. » (11) Le propos de Thériault induit aussi des considérations temporelles : comment un groupe humain prend conscience de lui-même à travers le temps, se crée des rites, des valeurs, des institutions et peut ainsi s'envisager dans la durée.

Lila il est question « de n’y rencontrer personne, voire d’oublier un instant que d’autres humains exist[ent] sur la terre » (60), elle remarque à l’issue du roman avoir développé un sentiment d’appartenance palpable avec les habitants du lac :

Ils étaient tous un peu grisés, un peu fous, ouverts à fond par l’émotion qui circulait entre eux comme dans un seul système sanguin [...] C’était si bon de se sentir pour une fois appartenir véritablement à quelque chose, à une communauté, qu’elle rit et pleura avec eux et saisit tout ce qui se présentait, chacune des miettes délicieuses de l’apothéose. (314)

La comparaison semble aisée avec *Il pleuvait des oiseaux*, qui partage un environnement similaire. La photographe et Marie-Desneige établissent le même constat à leur arrivée dans ce nouveau milieu, celui d’une communauté autarcique basée sur une entraide fructueuse : « Il y avait dans cette communauté assez de fronde et de bravache pour affronter l’impossible. » (85) Le retour vers la nature de ces personnages devient ainsi une quête humaine, ou le déplacement et le remplacement physique prennent une portée symbolique. Ainsi la réclusion que l’on peut lire dans les lieux médiateurs créent des liens plus qu’elle n’exclut, proposant un vivre ensemble qui répond à l’effacement du *faire-société* dans la métropole. Les représentations des modes de sociabilité diffèrent ainsi entre la métropole et ses espaces périphériques.

4.3.3. Espace naturel et quête(s) identitaire(s)

Suberchicot note que les littératures de l’environnement sont absorbées par les enjeux environnementaux, souvent au détriment des protagonistes. Ils pâtissent, selon lui, de la puissance de l’incursion d’une perspective clivante dans le domaine littéraire : « les personnes sont effacées » (36), « [l]eur parole est occultée » (37), et se retrouvent ainsi relégués à l’arrière-plan, au profit d’une narration qui s’enquiert de problématiques qui dépassent l’humain en tous points. Suberchicot évoque alors un « déficit identitaire » (49) qui gommerait « [l]’intime » (36), à travers des personnages plats, manquant de complexité. Il est néanmoins nécessaire ici de nuancer les propos de Suberchicot : son étude se base premièrement sur un corpus majoritairement étatsunien, dont la tradition du roman environnemental traite de

problématiques d'une manière nettement plus frontale et politisée que le corpus québécois, qui penche pour une négociation de biais, en inscrivant les enjeux environnementaux dans le lieu habité. L'humain est ainsi souvent refoulé de cette approche directe étatsunienne. De plus, dans cette optique, le traitement de la nouvelle – trois recueils dans le corpus – demande également une attention toute particulière, puisque sa forme concise impose une économie qui explique – partiellement tout du moins – un manque d'épaisseur de certains protagonistes. Cependant, le postulat de Suberchicot trouve une résonance relative dans le corpus. Si la psychologie des personnages est tout de même quantitativement présente et même parfois extensive, la majorité témoigne de personnalités effacées. Ti-Luc, par exemple, dans *Le Joueur de flûte*, admet sa personnalité apathique :

Ma dernière blonde m'a quitté parce que, à son avis, je manquais de caractère. Elle me voyait comme quelqu'un de plutôt mal défini. De fait, j'ai très peu d'identité. [...] Je suis un homme sans goût. Au restaurant, si on me dit que le vin est bon, je tombe d'accord à tout coup, mais jamais je n'aurais été capable de reconnaître le fait par moi-même. Je modèle mon jugement sur celui des autres et me méfie de l'expérience de mes propres sens. Avoir des goûts affirmés est quelque chose qui me fatigue. Mes besoins eux-mêmes, la plupart du temps, me laissent plutôt sceptique. Même chose pour un plat cuisiné, les femmes, les films et les tableaux pendus aux cimaises des musées. J'attends que le verdict tombe pour me mettre au diapason. Je suis coulant comme une anguille, accommodant comme tout. (17-18)

Si Ti-Luc ne fait pas preuve d'un caractère fort à l'amorce du roman, son personnage, à l'image des protagonistes de mon corpus, poursuit cependant une progression identitaire qui passe par un retour vers la nature ou des espaces périphériques. Plus le roman progresse, plus ses avis et actions s'affirment, jusqu'au moment où il décide de rester dans le tronc de l'arbre face aux compagnies de déforestation. Ce cheminement n'est pas aisé, puisqu'il en ressort une errance, une hésitation, un questionnement face à ce mouvement à contre-courant. Ces protagonistes sont ainsi souvent dénués d'une psychologie profonde à l'amorce du récit, mais passent par un questionnement identitaire qui finit bien souvent par un épisode révélateur, au fur et à mesure que les quêtes identitaires et environnementales (souvent imbriquées) progressent. La quête de soi, qui passe aussi par la découverte de la figure de l'Autochtone dans le roman de Lalonde, décrit une lente dérive que Michel subit. Il évoque une « sensation d'enlèvement, de fuite

zigzagante, d'errance dans d'infinies ténèbres blêmes » (95) dans « un espace inimaginable » (95). Le mouvement physique d'un espace vers un autre, parfois instantané ou succinct tout du moins, initie une transformation, un processus qui s'inscrit dans la durée, et qui révèle nécessairement un entre-deux qui fait douter Michel :

Il se retrouvait, ou se perdait, il ne savait pas. S'il n'était plus ce gars de ville, de colère et d'appréhension, il n'était pas encore tout à fait ce revenant envoûté, pris en charge par le bois, ses odeurs, son vent, son faux silence, ses appels de marais, de sables mouvants et d'éclaircies radieuses. (18)

À mi-chemin, Michel se demande : « qu'ai-je à perdre ou à gagner encore à m'enfoncer dans le bois » (101) ? Cette errance identitaire est emblématique, puisque, comme le mentionne Daunais dans « Le roman des marges », « L'appel d'un espace autre constitue en effet une dominante du récit québécois [...] dans une quête à la fois d'identité et d'histoire. » (135) La quête du protagoniste québécois passe nécessairement par une inscription dans l'espace mais aussi dans le temps, quête parallèle à celle de l'histoire. La destinée n'est pas évidente, comme Lalonde le stipule dans la nouvelle « Un chalet, un autre, toujours le même » : « Le chemin tracé n'est pas commode pour tous. Il y en a pour qui c'est une route de misère, une piste s'enfonçant dans les ronces, un sentier dévalant un ravin. [...] Mieux valait affronter tout de suite la fin, qui était peut-être un commencement » (140). Le déplacement dans l'espace aboutit ultimement à une révélation identitaire au contact de la nature. Dans la même nouvelle de Lalonde, le protagoniste explique : « Alors je partais courir dans le bois ou je me jetais dans le lac. Je retrouvais aussitôt, intacts, ma douleur, ma joie [...]. Je restais longtemps sous l'eau à purger mon crime, à mimer la noyade. J'endurais un juste châtement. » (142) Dans *Sept lacs plus au nord*, le narrateur qualifie ainsi cette révélation de « triomphes sur soi-même, et non sur la nature. » (61) De plus, au sujet de l'écriture d'Hamelin, Ouellet note que « la cause écologique sert une fois de plus de prétexte à la révélation identitaire » (226), notamment en ce qui concerne *Le Joueur de flûte* et son protagoniste Ti-Luc : l'environnement y est un enjeu parmi d'autres, ce qui rappelle la volonté de présenter cette problématique de façon oblique.

C'est au contact de l'île Mere que Ti-Luc développe une force de caractère et devient un réel actant – voire activiste – de la sauvegarde de ce territoire en perdition. Comme l'expliquent Romestaing, Schoentjes et Simon, « Louis Hamelin dépeint des personnages déphasés dont la vie reprend quelque sens au contact de la nature. » (1) Il s'agit alors pour les habitants de l'île Mere de « recréer un état d'harmonie supposé originel, où l'homme vivrait en parfaite osmose avec la nature » (Lepage, « De l'utopie vers l'éden » 4).

Chez Tremblay, ce retour aux origines s'inscrit dans le temps passé, comme le mentionnait Daunais à travers ce qu'elle qualifiait de « quête d'histoire. » (*Le roman des marges* 135) « [L]es villages en perdition, [...] l'exode rural, [et] la nécessité du tourisme écologique » (« La héronnière » 32) sont autant de témoins d'un regard nostalgique sur le passé et de choix identitaires. Irène Chassaing remarque :

[L]a nostalgie se pose dans l'œuvre de l'écrivaine québécoise comme une authentique force de résistance, un appel au renouvellement du vivre-ensemble, un élan vers l'utopie au sens d'une « construction sociale idéale » : une utopie qui ne pourrait se réaliser que dans le refus de toute prédétermination identitaire (108).

Le cheminement identitaire des protagonistes de mon corpus est ainsi complexe. La région véhicule un sentiment d'appartenance qui répond éventuellement à l'effacement du *faire-société* dans les métropoles. Certains personnages affirment ainsi leur personnalité en se déplaçant vers la région, lieu médiateur entre la métropole et la nature.

* * *

Trois espaces se dégagent géographiquement et symboliquement du corpus : la métropole et la nature sauvage, deux extrêmes historiquement polarisés, ainsi que la région¹⁴⁵, qui trouve un certain équilibre dans l'entre-deux, en proposant une porosité relative. La marge est ainsi

¹⁴⁵ La région est ici présentée comme un concept théorique uniforme, mais les différentes régions québécoises ont également leurs spécificités, identitaires notamment, et ne sont pas nécessairement interchangeables. Les particularités des représentations de ces différentes régions sont un champ déblayé, entre autres, par les travaux d'Isabelle Kirouac-Massicotte (Abitibi) et Andréanne R. Gagné (Gaspésie).

réévaluée à l'aune des discours sur la nature et les problématiques environnementales, et la région se présente comme un lieu médiateur, permettant d'observer de nouvelles pratiques de l'espace. Certains protagonistes réinvestissent alors ces lieux un temps délaissés par la littérature québécoise : il s'agit principalement de personnages-passerelles, qui réintroduisent davantage de nature dans leur vie, mais uniquement au niveau individuel et non au niveau collectif. Le déplacement vers un entre-deux entre la métropole et la nature sauvage offre ainsi une réponse partielle à un effacement identitaire dans la métropole.

Chapitre V

Nature et fin du monde

« Les plantes semblent avoir été semées avec profusion sur la terre comme les étoiles dans le ciel, pour inviter l'homme par l'attrait du plaisir et de la curiosité à l'étude de la nature ».

Jean-Jacques Rousseau

À l'échelle de la planète, et mises en rapport avec d'autres événements majeurs du siècle passé – la Seconde Guerre mondiale, la décolonisation ou la guerre froide, par exemple –, les problématiques qui gravitent autour de l'environnement naturel ne seraient-elles qu'un débat de second rang ? Minorée par certains, moquée par d'autres, discréditée parfois même par certaines figures de la communauté scientifique, la polémique autour de la préservation de la nature ne serait-elle pas qu'une coquille vide ? Au Québec surtout, cette question ne serait-elle pas prétexte à redonner une destinée commune à tout un peuple, face à une adversité devenue presque inexistante à la fin du XX^e siècle, après le déclin du nationalisme ? Dans la littérature québécoise contemporaine, l'environnement devient éventuellement une réponse – certes incomplète – à ce manque d'adversité, en répondant à la menace d'une détérioration environnementale déjà en cours et inévitable sans un rachat éthique et/ou spirituel de l'humain face à son empreinte sur la nature : une ultime mise en récit d'un héros collectif devant sa destinée, comme l'évoquait Meeker dans *The Comedy of Survival*. La possible fin du monde par l'environnement naturel devient alors une alternative narrative dans une littérature québécoise qui aurait manqué depuis les années 1990 d'une cause forte digne d'une mise en récit.

En faisant appel à un imaginaire apocalyptique, la littérature environnementale québécoise emprunte au domaine religieux, ou spirituel au sens large, défini par un ordre supérieur à l'humain et potentiellement un salut de l'âme. Quelles similarités ou divergences peut-on ainsi lire entre la littérature environnementale québécoise contemporaine et la religion ? Le Québec, héritier d'une tradition catholique forte, propose volontiers dans la littérature environnementale de se comparer à une idylle, voire à un éden. Toutefois, la mise en récit de la menace environnementale due à l'incurie de l'humain propose un glissement de cet imaginaire sacré vers le profane, qui culmine en un épisode révélateur à même de stimuler une prise de conscience de l'environnement et un rachat de l'humain. Ce chapitre sera l'occasion de mettre

en évidence les stratégies de représentation de l'environnement naturel qui font appel, par analogie ou directement, au domaine de la spiritualité, qu'il s'agisse dans un premier temps d'emprunts récurrents à l'imaginaire chrétien, puis dans un second de traduire la menace et l'urgence d'une éventuelle apocalypse environnementale.

5.1. De l'idylle et de l'éden

5.1.1. L'idylle de la littérature québécoise

Bien qu'il divise sur certains points, l'environnement est majoritairement un concept qui rassemble, puisqu'il permet de réinstaurer une idéologie commune dans l'imaginaire collectif d'un peuple, et ce non seulement au Québec. Du côté européen, Romestaing, Schoentjes et Simon soulignent que, dans une certaine mesure, « [à] une époque de méfiance envers les idéologies politiques, l'écologie constitue sans doute la plus grande utopie fédératrice » (1). Dans la littérature québécoise, cependant, la propension discursive et idéologique à générer un conditionnement de son peuple à travers le texte, univoque en ce qui concernait le terroir, s'est érodée au fil du temps. Daunais, dans son essai *Le roman sans aventure*, explique que

si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte, s'il ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs, c'est parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître. Cette expérience, c'est celle de l'absence d'aventure ou de l'impossibilité de l'aventure. (15)

La production romanesque québécoise s'exporterait ainsi difficilement, puisqu'elle relate l'expérience d'une *idylle* proprement québécoise. Daunais rajoute qu'au Québec, dans la tradition du terroir, l'auteur.e « écrit dans un pays qui, par son éloignement, ses ressources, l'homogénéité de sa population et son autosuffisance, n'accueille pas spontanément le terrible et le tragique » (29). Cette absence d'adversité, dans un espace social québécois qui lui est possiblement réfractaire, s'exprime alors dans le discours d'une littérature qui évacue la mise en récit d'une agentivité forte face à un élément perturbateur – agentivité individuelle, mais

surtout collective. Le récit québécois serait ainsi, selon Daunais, caractérisé par une narrativité de la vacuité : « [C]’est là une manière de raconter quand il n’y a rien d’autre à dire et à éprouver que la vie dans un monde apaisé. » (195) Ce monde « apaisé », tel que Daunais le qualifie, est particulièrement prégnant dans plusieurs récits d’Hamelin, dont *Le Joueur de flûte*, qui, tout en restant sur le territoire canadien, dépasse les frontières provinciales du Québec. Le narrateur du roman, Ti-Luc, en fuite vers un Ouest idéalisé, évoque le caractère utopique – et donc paradoxalement irréel – de l’île Mere, près de Vancouver, et de ses conditions de vie louées par le discours populaire, tout en ironisant sur les pratiques séduisantes des compagnies forestières qu’il dénonce :

Pourquoi le moindre petit cueilleur de fruits québécois de l’Okanagan avait-il l’impression, encore aujourd’hui, de partir pour une contrée merveilleuse où la vie serait facile et abondante, où le lait coulerait des hautes terres et le miel des arbres ? [...] L’Utopie, depuis toujours, se trouvait à l’Ouest. L’île de Vancouver était un paradis où un homme avait le droit de tuer cinq chevreuils par année, où n’importe quel jeunot pouvait se présenter au bureau d’une compagnie forestière et se retrouver une heure plus tard en train de nouer des câbles d’acier munis de crochets autour des gigantesques troncs des bicifir. Et puis, là-bas, le premier venu pouvait se faire cinq cents dollars par jour en plantant des arbres. (38)

Pour Ti-Luc, cette poursuite d’un monde « apaisé » amène cependant à s’impliquer dans deux quêtes parallèles sur l’île Mere : il prend part au conflit qui oppose les activistes à la compagnie de déforestation Westop et se lance dans une quête identitaire par un retour à la filiation. Il cherche ainsi inconsciemment à reproduire les conditions, d’apparence idyllique à l’époque, dans lesquelles s’est épanoui son père à son retour de la guerre de Corée, et retrouve sur son parcours quelques bribes de récits en témoignant :

Le livre racontait le singulier parcours d’un type appelé Panem qui, après avoir fait la guerre de Corée, part fonder, dans les montagnes de la Colombie-Britannique, la Société des panempiristes (ou expérimentateurs universels). Pour eux, chaque seconde de vie est une expérience. [...]

Les panempiristes vivaient le long d’une plage déserte où leurs cabanes rudimentaires, fabriquées avec des billots flottés, se fondaient dans le décor à l’orée de la forêt. (148-149)

Bien qu’il prenne pour décor la Colombie-Britannique, le roman d’Hamelin participe ainsi indirectement à la construction par l’imaginaire d’un espace littéraire québécois imperméable à l’opposition, si ce n’est par une menace envers la nature, qui affleure plus tard dans la

narration. Le manque d'opposition est ainsi remis en question par la prise en compte de considérations environnementales. Ti-Luc fait l'expérience d'un espace relativement opaque quant à une possible source de narrativité, si ce n'est pour des problématiques identitaires introspectives, parallèles à cette même découverte d'un espace et d'une nature en marge.

5.1.2. Des protagonistes entre contemplation et désœuvrement

L'idylle est représentative d'une littérature québécoise qui se refuse à l'adversité et se satisfait dans un état de contemplation. Je définis ici le terme de *contemplation* par son acception la plus large possible, désignant à la fois l'observation attentive d'un objet et la proximité à la spiritualité et au religieux qui en découle. Faut-il cependant lire dans le corpus la contemplation ou le désœuvrement ? Le terme de *désœuvrement* est également entendu ici dans son sens le plus commun : une période, parfois ressentie comme pénible pour son sujet, marquée par l'inactivité et l'oisiveté. Cette opposition affleure dans le roman d'Hamelin, dans lequel chacun des protagonistes se retrouve « au bout de sa quête ou plutôt “à bout de quête”. » (192), comme le stipule François Paré. Dans l'autobus qui transporte le groupe d'activistes sur l'île Mere, Ti-Luc fait la brève connaissance de son voisin : « Je lui ai demandé ce qu'il faisait dans la vie. — Bûcheron. Au chômage...Toi ? — Écologiste. Au chômage, moi aussi. » (52) Quelle conclusion faut-il tirer de l'oisiveté commune à la plupart des acteurs impliqués qui se retrouvent au large de Vancouver, si ce n'est un brin d'ironie de l'auteur sur les raisons contestables – l'inactivité, le hasard ? – qui mènent les protagonistes des deux camps à se tourner vers l'île Mere ? Hamelin propose ainsi une vision binaire du conflit entre activistes et bûcherons, qui tentent de trouver, par leur convergence vers l'île Mere, lieu idyllique, un moyen de remédier à leur inactivité.

L'idée d'une osmose avec l'environnement n'est cependant ni une nouveauté ni une spécificité de la littérature environnementale québécoise, qui tire ici encore son influence des

courants romantiques et transcendentalistes. Rousseau suggérait une interdépendance des états de désœuvrement et de contemplation menant à un équilibre de l'humain avec son milieu et à une introspection, à la suite de sa fuite pour les environs d'Ermenonville : « Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu. » (*Les rêveries du promeneur solitaire* 17) Cet état climactique est ici réciproquement conditionné par le désœuvrement et la contemplation de la nature. Au XIX^e siècle, cette conscience environnementale naissante résonnait déjà aux États-Unis dans le courant des transcendentalistes Thoreau et Emerson, qui proclamaient un idéal d'harmonie et d'autosuffisance auprès de la nature, paradoxalement caractérisé à la fois par l'exploitation physique des ressources de la nature – forme de domination –, mais également par sa contemplation à un niveau spirituel. Pourtant, l'homéostasie caractéristique d'une approche littéraire du contact à la nature, et qui resurgit dans la littérature environnementale québécoise contemporaine, n'est-elle pas la réminiscence mais aussi l'apanage d'une époque préindustrielle révolue, potentiellement incompatible avec les codes sociaux et économiques d'aujourd'hui ? Dans *Champagne*, l'équilibre avec la nature est conditionné par la fuite dans les Laurentides, au loin de l'hypercentre montréalais. Lila Szach souligne cette idylle retrouvée sur les bords du lac à l'Oie :

Ils étaient tous un peu grisés, un peu fous, ouverts à fond par l'émotion qui circulait entre eux comme dans un seul système sanguin. Claire accepta leur gratitude débordante même si elle n'était pour rien dans le miracle et que l'ordonnance des coïncidences était ailleurs. C'était si bon de se sentir pour une fois appartenir véritablement à quelque chose, à une communauté, qu'elle rit et pleura avec eux et saisit tout ce qui se présentait, chacune des miettes délicieuses de l'apothéose. (314)

Une « apothéose » donc, qui se retrouve aussi dans la majorité des nouvelles du recueil *Espèces en voie de disparition* de Lalonde. Dans « Un chalet, un autre, toujours le même », le narrateur – et son compagnon Daniel, qui forment un couple gai – évoque explicitement une situation initiale similaire au témoignage de *Champagne*, mais également à celui de Thoreau au bord du

lac des environs de Concord dans *Walden*, transfiguré par l'expérience contemplative et peut-être purgatoire du lac. Pour attirer le regard de son compagnon, le narrateur feint de se noyer :

Alors je partais courir dans le bois où je me jetais dans le lac. Je retrouvais aussitôt, intacts, ma douleur, ma joie et surtout Daniel, que dans le délire de mon faux drame j'avais cruellement oublié. [...] Je restais longtemps sous l'eau à purger mon crime, à mimer la noyade. J'endurais un juste châtement. (142)

Ce faux drame relève d'une stratégie narrative pour maintenir un état idyllique, coupé de tout, métaphorisé par l'apnée sous l'eau du narrateur. Les protagonistes de cette nouvelle habitent ainsi les marges de l'espace québécois, et ce en dehors d'un temps social qu'ils ont singulièrement refusé, mais qui leur a aussi été refusé en retour. Le lieu réinvesti est ainsi doublement marginalisé, dans l'espace comme dans le temps, créant ainsi de toutes pièces des chronotopes¹⁴⁶. Dans *Champagne*, le lac à l'Oie crée un temps – et un espace – endogène qui semble se dissoudre et se diluer dans la mémoire de Lila. Elle évoque certains souvenirs, sans que le temps, distendu par l'espace marginal, n'y joue un quelconque rôle : « un lundi de juin, trente ans auparavant, autrement dit hier. » (56) Dans *Il pleuvait des oiseaux*, le lac revêt la même atemporalité caractéristique. Le temps y échappe à tous, sauf peut-être à la photographe, dont le but est justement de rétablir une chronologie des grands feux du nord de l'Ontario. Les personnages – Steve, le propriétaire de l'hôtel, tout particulièrement – reflètent, pour leur grande majorité, ce désœuvrement de l'en-dehors social et l'absence de temporalité :

On en arrive maintenant au troisième témoin, Steve, le désenchantement absolu, un homme qui lui aussi a refusé le monde. Il a trouvé sa liberté dans la gérance d'un hôtel qui n'a plus sa raison d'être. On y accède par une route de terre qui elle-même croise une route isolée au delà de laquelle il n'y a que la forêt et de la lignite, un charbon de misère qui n'intéresse personne, et à moins de se laisser séduire par le chant de la désolation comme la photographe, on a l'impression que le temps s'est distendu, que l'endroit n'a pas de réalité. Steve a peut-être cinquante ans, peut-être moins, il n'a pas d'âge. C'est lui qui accueille les égarés de la route. (49)

¹⁴⁶ Sur la notion de chronotope dans les littératures canadiennes d'expression française, consulter Ariane Brun del Re, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard. *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*. Ottawa : David, coll. « Voix savantes », 2018.

Le personnage de Charlie flotte lui aussi dans le temps. La narratrice dit qu'il a « près d'un siècle derrière [lui] avec un boniment de dernière minute » (15), insistant une fois de plus sur un rapport à un temps social suranné dans la communauté du lac d'*Il pleuvait des oiseaux*. Cela renforce le postulat d'un utopisme caractéristique à ces lieux réinvestis par la littérature environnementale, coincés à la fois dans l'espace et dans le temps. Contemplation et désœuvrement sont ainsi liés principalement au temps dans le corpus en présence, mais renforcés par l'emplacement géographique.

5.1.3. Sur la sexualité

L'imaginaire de la crise environnementale ramène également la fiction vers un nouvel Éden et une chute probable. Le corpus en présence se détache alors par une surreprésentation de la question de la sexualité, non pas focalisée sur un schéma de reproduction de l'espèce humaine ou la possibilité d'une descendance, mais sur une sexualité de désir, à la recherche d'un plaisir souvent dénué de son potentiel reproductif.

Le lac, l'île, le village et la forêt, s'ils font preuve d'une étanchéité quasi totale quant à un possible dialogue humain entre la métropole et la nature sauvage, sont ainsi des espaces dynamiques qui négocient entre plusieurs imaginaires. Ces multiples *archipels*, en flottement dans l'espace, sont pourtant au premier abord bien hermétiques. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, le lac est indubitablement un espace en marge, coupé de la société : « Les campagnes antitabac ne se sont pas rendues jusqu'à eux » (13), explique la narratrice. Dans *La héronnière*, la civilisation s'est également distancée du village. Pour Régine, bien que les émissions de télévision – représentations urbaines par excellence – rythment sa journée, « [e]lle vi[t] dans l'univers du village et rien d'autre n'exist[e]. » (97) Dans *Champagne* cependant, si l'espace est tout autant marginalisé par la narration, le réinvestissement du lac fait ressurgir un imaginaire biblique. Lila, à travers ses rêves, invoque un univers que l'on peut aisément

rapprocher d'un paradis isolé du reste du monde, dans le temps particulièrement, où elle retrouverait sa mère Fiona et son mari Jan après leur mort :

Quand le Frédéric chantait à l'aube, il allumait toujours le même rêve dans l'esprit ensommeillé de Lila Szach. Elle rêvait que le Frédéric chantait et qu'elle l'écoutait complètement nue, le dos appuyé contre un arbre, les jambes étendues sur de la mousse. Ses pieds touchaient ceux de Jan et de Fiona. Ils étaient tous les trois dans ce rêve de paradis, quatre avec le chat, alanguis contre des arbres et enclos dans une clairière qui les protégeait de tout. [...] Le rêve les maintenait là sans que rien d'autres ne survienne, isolés dans une harmonie profonde, à écouter la modulation limpide de l'oiseau. (53)

De plus, Proulx multiplie dans *Champagne* les représentations littéraires évoquant une situation édénique, à travers une surreprésentation de couple hétérosexuels (Jan et Lila, Claire et Luc, Marco et Violette) dans un univers naturel. Le couple Jan et Lila, qui impose presque une vision d'Adam et Ève proche du stéréotype, est le premier à investir l'espace du lac à l'Oie. La sexualité, bien qu'elle semble être récurrente au contact avec la nature, pourrait pourtant ne pas être considérée comme normative dans sa pratique. La nature favoriserait – entre autres effets – le développement d'une sexualité instinctive, presque animale, qui se lit dans la majorité des ouvrages en présence. Dans la nouvelle « Il y a autre chose... » du recueil *Espèces en voie de disparition*, un couple s'observe l'un l'autre, témoignant de cette mutation au contact de la nature : « “Je la connais, se dit-il, mais je ne la connais pas...” De son côté, elle songeait : “Je l'ai trouvé, je l'ai perdu et je le retrouve...” » (74) Les analogies à l'accouplement de deux bêtes suivent peu après :

Il fit un pas dans l'herbe haute puis s'arrêta, comme le chien au bout de sa chaîne. Elle le tirait, les deux mains agrippées à son poignet. Il trébucha, tomba à genoux dans le foin tendre, et elle se pencha sur lui. Il distingua et perdit aussitôt l'éclair vif d'un œil. Elle le chevaucha et il fit le mort. Arrachant une poignée d'herbe, elle lui fit pleuvoir sur le visage les brins qui sentaient juillet et sa peau à elle. Mais il ne s'éveilla pas, jouant toujours le défunt, le presque enseveli. Elle poussa un cri de fauvette, et lui empoigna les cheveux. À son tour il gémit, épris jusqu'au vertige de sa tendre brutalité. (74)

Gilles, avec qui Lila a des rapports après la mort de son mari Jan, évoque un désir insoutenable qui le rapproche de la bête en rut : « *Je suis comme un orignal, Lila, quand je pense à toi. Dur comme un orignal.* » (249) Claire dénonce de son côté le couple platonique qu'elle forme avec Luc : « Entre eux, c'était doux et peu sexuel. » (48) Ils représentent « deux mondes silencieux

et seuls, côte à côte peut-être pour l'éternité, et elle se disait avec effroi : pourquoi ? Dans quel but ? » (49) Incapable de satisfaire ses besoins sexuels avec Luc, Claire, transfigurée par une poussée d'animalité, couche avec Jim :

Les détails importaient peu et se dissolvaient d'eux-mêmes (Est-ce que c'était bon ? De quelle longueur son sexe ? Qui faisait quoi ?), elle était revenue à elle, seule dans le chalet, la peau égratignée par les branches mortes des épinettes qui formaient une couche peu moelleuse, le sang zigzaguant dans les veines à tout allure, repue et désemparée, bête knock-outée par le rut. (126)

Claire envierait même une sexualité animale, dénuée de tout attachement autre qu'à la chair, visiblement incompatible avec les codes sociaux, à son grand regret :

S'ils avaient été deux lièvres ou deux rats laveurs qui se rencontrent dans la forêt, tout aurait été si simple, si pratique. On broute, on gambade, bang on bute sur une odeur irrésistible, paf on saute sur le corps qui transporte cette odeur, bye on se sépare et on ne se revoit jamais. Mais il fallait parler. Parler, et se saluer, et agir civilement comme si quelque chose perdurait une fois les sécrétions séchées, et surtout recommencer au plus vite. L'animal satisfait n'avait rien à dire, rien à ajouter. (126-127)

Claire est peut-être la plus à même d'entendre et de céder à cette bestialité, chez elle comme chez les autres. Au moment où Jérémie disparaît dans la forêt, c'est encore elle qui fait le lien entre l'humain et la bête sexuelle quand Marco s'élançe à la recherche du jeune homme, lançant un appel qu'elle rapproche de l'animal :

Il partit devant en flèche, les pieds fébriles déboulant et se raffermissant à chaque foulée, la tête à l'affût comme une sorte de héron monstrueux : Jérémie ! appelait-il de toutes ses forces, et ensuite il se figeait, se recueillait pour entendre, puis il fonçait de nouveau et lançait cet appel animal, presque sexuel, qui exigeait qu'on réponde, qu'on accoure. Bientôt, Claire ne le vit plus, ne fut plus retenue à lui que par ses cris d'hypnotiseur. (312)

Proulx utilise des métaphores convenues empruntées au monde animal pour évoquer la sexualité de ses personnages, et ne se démarque alors pas à travers ces métaphores d'un anthropocentrisme somme toute assez commun. Cependant, si *Champagne* propose une convergence marquée de la sexualité de l'humain et de l'animal au contact de la nature, c'est également parce que le roman de Proulx suggère un rythme propre – hors du temps social – à cet univers hermétique, cadencé par les cycles saisonniers de la flore – printemps, été, automne,

hiver – et de la faune – période de reproduction et de gestation – qui calque un modèle ici non plus anthropocentrique, mais écocentrique. Lila évoque l'appel des vaches :

Elle avait aussi entendu les vaches meugler, loin, dans les champs près du village. Elle les entendait deux fois par année. Au printemps, c'étaient des sons qui vous déchiraient le cœur car les vaches pleuraient, elles pleuraient littéralement en réclamant le petit qu'on leur avait enlevé. Maintenant, à l'orée de l'automne, c'était beaucoup plus heureux, les vaches émettaient de longs chants tendres, des cris d'amour. À l'automne, Lila en était convaincue, les vaches étaient en rut, ce que personne d'autre à qui elle en avait parlé n'acceptait d'envisager sérieusement. (Quoi, les vaches en saison des amours ?... Les vaches, ces grosses mécaniques empotées, ces trayons suspendus à vie au-dessus de nos verres à lait, ces tournedos en puissance ?...)

Les vaches meuglaient de désir, les outardes jappaient d'excitation. Et deux orignaux avaient permis qu'elle les surprenne dans leur intimité. (366)

Proulx, à travers la perspective de Lila, concède même une vie intérieure, des désirs et des sentiments aux vaches, ce qui peut se lire comme de l'anthropocentrisme, en prêtant des affects humains aux animaux, mais également comme un passage où Proulx dépasse les connaissances livresques pour donner à voir l'animal sous un jour différent. Le recueil *Sauvages* propose lui aussi une convergence parallèle de la sexualité et de l'élément naturel. Dans la nouvelle « La spermathèque », Lilian et Bernard – autre couple hétérosexuel –, après s'être arrêtés dans un bar à trois heures de Montréal, décident de reprendre la route :

La route file doucement en direction du sud, épousant le cours de la rivière au Saumon qui, cachée par la forêt, s'échappe des hauteurs du New Hampshire devant eux et se gorge des ruisseaux qui dévalent les flancs noyés d'ombre bleue du massif du mont Mégantic sur leur gauche. Le paysage s'ouvre plus loin sur des champs cultivés, épis dorés, chaumes aux reflets verts, bottes de foin. Bernard ralentit soudain et montre un champ qui descend en pente douce vers la rivière invisible derrière les arbres : un grand tapis blond et chaud froissé par endroits et creusé de remous moirés, avec une vieille grange plantée au milieu.

Très bon endroit pour faire l'amour, commente-t-il. (64)

Néanmoins, la tension sexuelle se lise assez facilement entre les deux protagonistes de cette nouvelle, l'acte en lui-même n'a pas lieu. Bernard, pourtant bien instigateur de cette sexualité, est impuissant devant le corps-objet de Lilian, qu'il compare à une peinture à mesure qu'il observe « le glissement calculé de la couverture et du drap » (69) :

Il s'arrête sur le seuil, stoppé net par le spectacle magnifiquement offert là, au bord du lit : le cul de Lilian, son éclat laiteux de coquillage, sa rotundité solennelle. [...] Elle continue de poser, songe-t-il. Endormie mon œil. On dirait un tableau. Du grand art. [...] Sa queue se ramollit de seconde en seconde.

La colonne du columnist penche dangereusement, observe Lilian. [...]

La vigueur lui revient, l'afflux sanguin dans la grosse veine tortueuse et battante. (69-71)

Quelques lignes plus loin, luttant quand il enfle un préservatif, Bernard « fei[nt] d'ignorer, au début, l'inexorable processus de déflation qui caractérise son action, avec pour résultat que voici son membre à demi vêtu de nouveau affaissé sur lui-même. » (71) Chez Saucier, de façon similaire, le lac des environs de Timmins est propice à une sexualité qui reste tout aussi complexe. Marie-Desneige, dont les bribes de passé transpercent çà et là la narration, dévoile à Charlie la cicatrice d'une césarienne, puis évoque son hystérectomie au cours d'une scène érotique :

Il en est au ventre. Doux, tendre, et fleurant la cannelle, dit-il, quand après s'être arrêté au nombril et à son odeur de terre profonde, il découvre une cicatrice violacée sous la peau qui s'est repliée à cet endroit et cache une vieille blessure. La cicatrice est longue, horizontale, dure au toucher. Il lève les yeux vers Marie-Desneige.
— C'est à cause de l'enfant, dit-elle. (137-138)

Marie-Desneige, internée dans le grand Toronto avant son arrivée dans le nord de l'Ontario, n'a pas connu son enfant, qui lui a été retiré à sa naissance : « — *Un garçon ? Une fille ? — Je ne sais pas, ils ne me l'ont pas dit.* » (138) Le corps, ici, porte les stigmates du passé de Marie-Desneige. De leurs corps usés par le temps, à l'instar de Bernard et Lilian dans la nouvelle « La spermathèque » du recueil *Sauvages*, Marie-Desneige et Charlie ne feront rien. Incapables – ou désintéressés ? – de mener à bien l'acte sexuel, les corps résistent :

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. [...] [L]'âge bientôt se manifeste, la respiration s'alourdit, ne se fait plus que par à-coups dans le cas de Charlie, et il faut que les corps se séparent, s'abandonnent, l'un à côté de l'autre, vaincus par l'effort.
L'accouplement n'a pas eu lieu, ne se fera jamais, il y a trop longtemps pour l'un et pour l'autre. (138)

Marie-Desneige témoigne de l'absence de sexualité pour la majeure partie de sa vie d'adulte, qui s'étale de sa césarienne, son hystérectomie, et son internement, à son intégration à la communauté du lac. Le rapport entre Charlie et Marie-Desneige, même s'il est sans succès, est alors une redécouverte du désir et de la sensualité : « — *C'est ton premier baiser ? — Mon premier baiser et c'est bien meilleur que tout ce que j'avais imaginé.* » (139) Il s'agit alors d'un

éveil de ses sens qu'elle avait pu croire éteints à jamais. Dans *Le Joueur de flûte*, la sexualité de Ti-Luc – qui a lieu exclusivement dans la nature du début à la fin du roman – se débride à mesure que l'intrigue progresse. À Montréal, avec Marie, avant leur séparation, les rapports se présentent comme normatifs, presque stéréotypés :

Elle me chevauche bruyamment dans un verger désert, près de la frontière américaine. C'est la fin de l'après-midi, et autour de nous, les arbres croulent sous d'impeccables surcharges de McIntosh, de Lobo et de Spartan, Le sous-bois de la forêt voisine se découpe clairement, nettoyé jusqu'à deux mètres de hauteurs par les incisives des chevreuils. Je jouis avec un grand cri, en serrant dans mes mains ses seins ronds et frais et durs comme des pommes à peine mûres, encore acides. Pendant qu'elle repose contre mon flanc, je pousse une blague peut-être inévitable sur les connotations édéniques de la situation. (20)

Force est de constater que cette scène fait explicitement référence à l'imaginaire biblique une fois de plus. Cet acte – le péché originel – est également à l'origine du mal de dos qui mène au diagnostic de « *spondylolisthesis* » (22), que Ti-Luc définit comme un mouvement de « plaques tectoniques » (22) dans ses vertèbres, première accointance directe du corps de Ti-Luc avec la nature. Cependant, à son arrivée sur le camp de l'île Mere, les codes de la sexualité de Ti-Luc deviennent plus souples, alors qu'il entame des préliminaires avec Muse, une des filles du groupe activiste, sous une tente, sans que ceux-ci ne semblent très satisfaisants :

Pas de condom, pas de pénétration. Je l'ai fait venir en lui titillant le clitoris du bout du doigt, et elle m'a fait gicler loin sur son ventre, à grands aller-retour entre ses doigts. Elle avait des petits seins fermes comme des citrons. Ensuite, il s'est mis à pleuvoir. Un bruit enveloppant et tendre, sur le double toit de la tente. Muse regardait maintenant par là, en fumant une cigarette. (99)

Dans les dernières pages du roman en revanche, alors que les arbres sont coupés les uns après les autres, Ti-Luc se lance dans une communion avec la nature de l'île Mere aux connotations particulièrement sexuelles :

Sur le chemin du retour, je me suis écarté du sentier et, baissant mon jean, j'ai enfoui mon sexe dressé dans la mousse humide. Je sentais l'île bouger, trembler sous mes secousses. J'ai éjaculé en poussant un profond soupir avant de me mettre à pleurer. La terre était douce, tout contre mon visage. (210)

Ce passage de la sexualité première, dans un verger analogue à l'Éden, à celle finale, avec l'île Mere, pourrait ainsi décrire une boucle métaphorique. Cependant, dans toute l'horizontalité¹⁴⁷ de sa sexualité, Ti-Luc propose ici un retournement physique : après avoir fait dos au sol dans la scène sexuelle initiale, il fait maintenant face à la Terre pour communier avec elle.

5.1.4. Sur l'imaginaire biblique

Le corpus se démarque ainsi par ses emprunts à l'imaginaire biblique. La sexualité de Ti-Luc n'est pas sans rappeler l'empreinte édénique qui cadre l'écriture d'Hamelin, que cet imaginaire soit transgressé ou non. Cette première sexualité avec Marie – difficile de passer ici à côté des connotations onomastiques –, ou la sexualité de Ti-Luc en entier, est donc transgressive par principe, puisqu'elle fait écho à cette première transgression biblique. Les conversations que Ti-Luc entretient avec Muse y font allusion, alors qu'elle évoque le « Jardin suspendu¹⁴⁸ » (204) et le « Serpent à éclair » (205) qu'elle mentionne dans ses rêves¹⁴⁹. Cet espace édénique, dont les codes sont parfois bousculés, est l'apanage de la littérature québécoise selon Daunais : « Le roman québécois, c'est là son immense singularité, raconte depuis ses origines le récit d'un paradis jamais perdu. » (214)

Dans *Champagne*, ces références à l'espace édénique sont évidentes. Christian Desmeules écrit, dans un entretien avec Proulx pour le journal *Le Devoir* datant de 2008, que *Champagne* est « [u]n “paradis vert” fantasmé qui réunirait en un seul espace, s'il faut en croire Monique Proulx, tout un tas de lieux où elle a elle-même séjourné au fil des ans. » (Desmeules)

¹⁴⁷ Dans *Le Joueur de flûte*, on remarque une véritable exploitation narrative des lignes horizontales et verticales, notamment en ce qui concerne la scène finale, où l'arbre où Ti-Luc s'est installé est coupé par la compagnie de déforestation qui investit l'île Mere.

¹⁴⁸ Hamelin invoque ici plusieurs imaginaires : celui du jardin d'Éden de la Genèse biblique, mais également celui des jardins suspendus de Babylone, une des Sept Merveilles du monde antique.

¹⁴⁹ Hamelin propose dans cette scène un croisement des imaginaires bibliques et autochtones. Dans le « Jardin suspendu » (204) mentionné par Muse, le « Serpent à éclair » (205) sert d'arme à « l'Oiseau-Tonnerre » (205), créature commune à plusieurs légendes autochtones. On lui attribue le tonnerre et les éclairs, et les orages seraient le combat de « l'Oiseau-Tonnerre » (205) et d'un serpent.

Dans le roman, cela est confirmé de façon explicite à l'arrivée de Gilles Clément au lac à l'Oie : « le voilà envolé pour le paradis — et forcément aussi pour la mort, qui précède toujours le paradis dans la loi naturelle communément oubliée. » (70) Lila reconnaît elle-même le risque que l'espace sacré du lac encourt quand elle invite les promoteurs chez elle :

(Quand tu invites Jean-François Clément chez toi pour le gaver d'un pâté de pholiotés au sauternes, Lila, malgré les cent indices flagrants qu'il est un barbare fils de barbare, tu lui remets les clés du jardin sacré pour qu'il le profane et le travestisse en terrain de jeux vulgaire.) (258)

Dans *Sept lacs plus au nord*, les scènes invoquant l'imaginaire biblique sont tout autant présentes. Le couple Angèle – le prénom n'est pas non plus anodin – et Louis-Paul est analogue au premier couple de la tradition chrétienne, et les références à la Bible multiples : on évoque « la grosse pomme » (117), tendue par le cousin d'Angèle, grimpé dans un pommier, ou encore Louis-Paul, rappelant comment construire un radeau pour remonter la rivière : « Pis te v'la marchant sur l'eau comme le petit Jésus !... » (148) D'un point de vue symbolique, l'eau porte ici une valeur purificatrice et initiatique qui fait écho une fois de plus à la tradition chrétienne (baptême, eau bénite, déluge...). La traversée du grand lac, dans les ultimes pages du roman, afin de rejoindre la figure de l'Autochtone, est annonciatrice de la fin de leur périple vers le nord :

Tout était sans raison. La fin du voyage, cette dérive de nuit sur le grand lac, était plus absurde que la folie elle-même, cette folie de son père. [...] Il était rattrapé de nouveau, mais cette fois pour de bon. Sur ce frêle radeau de fortune, il gisait, épuisé, découvreur au bout de son rouleau, aux côtés de sa mère, reine mère à demi folle, envolée dans un songe de fiançailles avec le monde où la fiancée elle-même n'était déjà plus là. Banjo, spectre lui aussi, était roulé en boule à ses pieds, sa mission accomplie, puisqu'ils glissaient, filaient, maintenant, cascadaient tous les trois tout droit vers la fin du monde. (155-156)

La nouvelle éponyme qui ouvre le recueil *Espèces en voie de disparition* invoque cette même traversée initiatique afin d'atteindre certains espaces en marge, comme le lieu-dit « Trois Pins » (11) : « On accède aux Trois Pins en canot ou en chaloupe. Le chemin de sable s'arrête au bord d'un marécage. À partir de là, un sentier s'enfonce dans la fardoche, les ronces, la bourbe, les framboisiers et la grande fougère. » (11) Dans *Champagne*, plus explicite, Violette, au moment

de se baigner dans le lac à l'Oie avec Simon, évoque des propriétés purificatrices et créatrices de l'eau, similaires à celles de l'imaginaire biblique :

L'eau portait. Peu importe notre gravité de plomb, l'eau nous portait et nous soulageait de la nécessité de tenir ferme et de nous crispier. L'eau rendait notre joie perdue, car il était clair que flotter était arrivé dans notre vie bien avant les autres actions compliquées et harassantes, flotter était ce qu'on avait laissé de plus précieux en débarquant sur terre. [...]
L'eau nous faisait don de sa légèreté, voilà la première chose qu'il lui montrerait.
Et puis l'eau était une passerelle. [...] Pendant un moment il appartenait au grand corps triomphant irradié d'incessantes transformations, dépourvu d'aspérité assez durable pour y loger des pensées et encore moins des souffrances. (275-276)

Parallèle à cet effacement du soi face à la nature, *Il pleuvait des oiseaux* reprend cette thématique de l'eau purificatrice, notamment dans la description du voyage menant au logement de Ted Boychuck, sur l'autre rive. La traversée du lac est symbolique de l'arrivée dans un éden au milieu de la nature :

L'endroit était un ravissement. Cachée derrière une étroite bande de terre, la baie recevait un jeu d'ombre et de lumière qui s'amusait dans les eaux du lac. Sur la rive, quelques escarpements rocheux, des trouées blondes et sablonneuses, de minuscules plages baignées de soleil, et derrière, une végétation abondante, une forêt de cèdres dont l'odeur camphrée éloignait les moustiques, là était tout l'avantage de l'endroit. (115)

Pourtant, dans *Il pleuvait des oiseaux*, le baptême – rituel très chrétien encore ici – est inconditionnel pour intégrer la communauté du lac. À l'exception que les nouveaux arrivants de la communauté choisissent leur nouveau nom eux-mêmes, comme l'explique Gertrude/Marie-Desneige :

Marie-Desneige qui s'appelait encore Gertrude s'était acclimatée à sa chambre, en sortait peu et ne paraissait pas s'inquiéter de ce qu'il adviendrait d'elle. Sa préoccupation du moment était ce nouveau nom qui serait dorénavant le sien et qu'il lui fallait choisir. Elle hésitait entre tous ceux qu'elle avait connus, et ils avaient été nombreux, les pensionnaires du 999 Queen Street¹⁵⁰. Il lui prenait aussi envie d'en inventer. C'était une occupation amusante, très prenante, un honneur et une responsabilité qui ne lui laissaient le temps pour rien d'autre. Elle écrivait chaque nom sur une feuille pour ne pas l'oublier, annoté d'un commentaire pour ne pas non plus oublier la personne qui l'avait porté. Il lui semblait que le monde s'offrait à elle quand elle étalait toutes ces feuilles sur son lit. (86)

¹⁵⁰ Saucier fait ici référence au Toronto Lunatic Asylum – ensuite lui-même rebaptisé Provincial Lunatic Asylum, 999 Queen Street, puis Queen Street Mental Health Care –, un hôpital psychiatrique géré par le gouvernement ontarien jusqu'en 1998.

La photographe prend pour sa part le nom d'Ange-Aimée – onomastique biblique –, alors que Marie-Desneige souligne les multiples prénoms composés de Marie dans son asile de Toronto : « *Marie-Constance, Marie-Joseph, Marie-Laure, Marie-Jeanne, Marie-Clarisse, Marie-Madeleine, Marie-Louise, Marie-Clarence.* » (97) Ce rituel de second baptême parachève ainsi un effacement et une reconstruction identitaires immédiats, qui corrobore le dédouanement administratif de la part des nouveaux entrants, qui se débarrassent de leurs documents d'identité à leur arrivée. Ce changement identitaire du rapport à la norme refait surface à l'issue du roman : au moment où la narratrice-photographe revient au lac, les habitants l'ont abandonnée, ne laissant aucune trace derrière, ni d'eux-mêmes, ni de la catastrophe qui avait mené certains d'entre eux dans ce lieu :

Bruno qui ? Steve qui ? Elle ne connaissait par leur nom en entier. Si ça se trouve, pensa-t-elle, il y a un Marc, un Daniel, mais pas de Bruno ni de Steve, je les aurai connus eux aussi sous de faux noms. La réalité avait des flous irrespirables, elle avait l'impression de marcher dans les fumerolles d'une catastrophe dont le sens lui échappait. (156)

La communion avec la nature favorise ainsi le retour de l'imaginaire biblique par la récurrence d'analogies. On note une surreprésentation de couples hétéronormatifs dans un espace qui peut vraisemblablement s'apparenter à un Éden, ainsi qu'un imaginaire de l'eau qui invoque toute sa symbolique purificatrice. Pourtant, l'imaginaire biblique est ponctuellement transgressé : la sexualité présentée dans le corpus dénote un retour de l'animalité et des instincts primaires, principalement basés sur une domination de l'expérience des sens face à l'exploration d'espaces naturels.

5.1.5. Sur le modèle du cycle environnemental

L'imaginaire biblique est également présent puisqu'il suggère l'idée d'une cyclicité et d'un renouveau qui corrobore le rythme de la nature et des saisons. Bien qu'elle s'inquiète d'un avenir potentiellement compromis, la littérature environnementale québécoise contemporaine sert de fenêtre sur le passé : effrayée par un futur potentiellement dystopique, elle s'enquiert

autant de revisiter le temps présent que le passé, plus rassurant pour sa part. Plusieurs récits à l'étude font ainsi montre d'un retour à l'origine, quelle qu'elle soit. Dans la nouvelle « Petit matin d'avril » du recueil *Espèces en voie de disparition*, Andrée, dans son univers édénique partagé avec Aimé, rapproche leur environnement du « commencement du monde. » (57) La narratrice omnisciente de *Champagne* interprète la beauté et la violence de l'orage comme « une réminiscence du big bang. » (119) Mais plus qu'un renvoi vers l'origine universelle de l'humanité à travers des croyances bibliques ou des conceptions scientifiques, la littérature environnementale québécoise propose dans sa diégèse un retour à l'enfance pour la plupart des personnages qu'elle met en scène au contact de la nature. Temps de l'innocence et de l'oisiveté, l'enfance refait surface dans nombre de récits, parallèlement au réinvestissement d'espaces naturels en marge. Dans le village de *La héronnière*, le narrateur de la nouvelle « Le dernier couronnement » revient au village de son enfance avec sa femme Aline. Il explique : « Dans le fond, je pense que je ne suis jamais vraiment parti. J'ai traîné le village avec moi, intact. Le village de ma jeunesse, pas celui dans lequel je suis revenu vivre. » (96) Après le cancer d'Aline, il ne vit plus que dans le passé, exhumant les habitants du village les uns après les autres, comme pour figer le village de son enfance dans son album photo, témoin d'une temporalité révolue :

Depuis la mort d'Aline, je collectionne des photos anciennes prises dans le village, des portraits surtout. J'inscris les noms et les dates de naissance de ceux qui y figurent. J'ai même fait des recherches sur les premiers arrivants. On m'envoie des photos d'aussi loin que des États-Unis. J'en ai de plus en plus. Il y en a partout dans la maison. Je les ai montrées au vieux dentiste, il était surpris que je m'intéresse à la généalogie. Il m'a dit que ça pourrait faire un beau livre de photos anciennes et que je pourrais y raconter un peu de l'histoire du village. Il pouvait m'aider. Je ne sais pas pourquoi mais j'ai trouvé que c'était la seule chose que j'avais à faire. Depuis, j'y passe mes nuits et mes jours. (98)

La nouvelle, entièrement tournée vers le passé, que ce soit celui du narrateur, des anecdotes sur la vie d'Aline, ou celui des habitants, ferme ainsi la porte à un possible avenir du village, visiblement condamné à l'abandon. Dans « La beauté de Jeanne Moreau », le narrateur explique que « [l]e village était mort depuis longtemps » (79). Dans la nouvelle « Bonjour l'air » du

recueil *Sauvages*, Normand Beausecours est invité par le narrateur à retourner vers le village de son enfance : « Parle-moi de ton village, Norm. Là où t'es né. » (26) Après plusieurs années passées à Montréal, Beausecours retourne vers Sudbury et son Ontario natal¹⁵¹, qu'il n'a quitté que symboliquement. François Paré note à ce propos : « même s'il a choisi de s'installer à Montréal, Norm Beausecours continue d'habiter symboliquement la rue Ontario. Il n'a jamais quitté le lieu de son déplacement » (215). Dans la nouvelle « Regarde comme il faut », qui clôt le recueil, le narrateur ne retourne non pas sur les lieux de son enfance mais sur les traces de ses ancêtres, en revenant sur le rocher où s'asseyait sa grand-mère¹⁵² : « Je pose le pied sur la dernière marche. Je me tiens au sommet du rocher. [...] Je suis revenu là où tout a commencé. » (286) L'histoire collective du déplacement de ses ancêtres ressurgit dans ce lieu hautement symbolique et représentatif de l'impact humain sur l'environnement :

En 1930, un projet de barrage menaça de noyer la grand-mère. On découpa alors le rocher morceau par morceau à la dynamite pour aller le reconstituer un peu plus loin. La compagnie d'électricité assumait tous les coûts de l'opération. Le cas de cette roche de mille tonnes démenagée comme un vulgaire piano est, à ma connaissance, sans équivalent dans les annales.
(287)

Ces multiples boucles narratives, rappelant de nombreux protagonistes sur les lieux de leur passé, pourraient alors s'apparenter à une seconde naissance au contact de l'élément naturel. Les différentes métaphores féminines que l'on attribue à la nature – la « mère » nature –, espace de gestation créateur, vont en ce sens. L'île Mere – dont l'onomastique est ici évidente – du roman *Le Joueur de flûte* est l'exemple même de ce cadre de naissance à l'espace. Le personnage de Ti-Luc y retourne pour lutter contre la multinationale qui la menace, mais aussi symboliquement parce qu'il y a été conçu : « [Mon père] a rencontré ma mère dans une commune, sur une île de la côte du Pacifique. Mere Island, que ça s'appelait... » (35) À travers

¹⁵¹ Selon François Paré, Normand Beausecours serait une référence à Patrice Desbiens (1948-), poète emblématique de Sudbury (215).

¹⁵² Hamelin fait ici référence au rocher qui donne son nom à l'ancien village de Grand-Mère, lieu d'origine de l'écrivain.

une ultime tentative de freiner les pelles mécaniques, Ti-Luc rentre dans le tronc d'un arbre creux et se refuse d'en sortir :

[J]'ai planté mon pied gauche dans le ventre du grand résineux. Satisfait de ma prise, et prenant appui sur mes bras largement écartés, je me hissai sans un regard en arrière. Mes paumes et mon dos épousèrent les courbes intimes. Je grimpais. [...]
Je plantais mes bottes et mes propulsais à coups de reins, à mains nues. Mes ongles profitaient de la moindre aspérité. [...] Les ongles en sang, les yeux brûlés par la sueur, je me rapprochais de mon but. À mesure que le diamètre diminuait, la technique devenait plus facile. Mais mon corps ne suivait plus, je tremblais comme une feuille. Après chaque gain, je devais m'arrêter pour souffler. La lumière restait la seule direction possible. (216)

Dans cet arbre, Ti-Luc attend en fait sa deuxième naissance : l'arbre, symbole phallique, et lui; le spermatozoïde. François Paré note qu'il monte « dans l'arbre pour tenter de voir [...] le chemin vers le lieu de sa naissance et de son éviction première. » (192) Il rajoute :

Ayant trouvé sa demeure séminale, Ti-Luc fait de la forme phallique le point d'intersection de tous les axes. S'il choisit de se blottir au creux de l'arbre évidé, dans l'attente de son éjection dans le monde, c'est qu'il voit dans cette verticalité miraculeusement androgyne l'organe à la fois mâle et femelle de la conception et de la naissance. (193)

Cependant, cette gestation et cette naissance au monde n'arriveront jamais, puisque l'arbre est abattu par la multinationale Westop avant que Ti-Luc ne puisse arriver à son sommet. *Sept lacs plus au nord* propose une métaphore utérine de l'eau. Michel, se baignant dans le lac, compare ses apnées sous-marines à une gestation de la nature, qui donnerait ultimement lieu à une naissance au monde : « “Je suis dans le ventre de l'eau, pas né encore, tétard, œuf de peau gonflé de sang, déchiré de branchies déjà, changeant si vite, se tortillant du désir de venir au monde, de monter en spirale vers la lumière, le jour, la vie, l'autre vie.” » (60) Le narrateur rajoute :

[S]on corps savait déjà qu'il pouvait faire plus que marcher et parler sur la terre. Il y avait l'eau, ses courants dans lesquels la pensée, comme le corps, flottait, perdait son assurance, dépassait ses limites, surprenait la souveraineté mouvante du monde. La joie de se savoir fils de la rivière, de la source au fleuve, minuscule et pourtant si fort, si puissant de travailler avec la force, de cascader avec elle, de nager dans son plasma saturé de vie. (60)

À l'instar de *Sept lacs plus au nord* dans lequel le lac est une métaphore de l'utérus, *Champagne* offre des propriétés humaines au lac à l'Oie. Jan, l'ancien compagnon de Lila, note ainsi la propension au renouveau du corps dans cet espace : « *je me sens tellement neuf, je reviens au monde. [...] je suis en train de naître, Lila [...] c'est pratique, à tous les six mois je nais, et je*

me vois en même temps en train de naître, comme si j'étais à la fois le père et le fils de ma nouvelle vie ! » (256) Pour Lila, il s'agit de « froter sa vraie peau contre la vraie peau du lac, de la mousse, des herbes, pour établir un contact franc avec la réalité. [...] [C]'était une affaire intime, hygiénique entre le Mont-Diamant, le lac à l'Oie et elle-même » (55). Quelques pages plus loin, Simon se questionne même sur le rôle du lac dans cet univers :

Qu'est-ce qu'un lac ? se disait-il en y plongeant la main, en touchant la peau ondoyante qui le portait mais qui aurait pu tout aussi bien l'engloutir. Et une fois de plus, il était frappé de respect pour ce vaste corps informe et mystérieux, aussi vivant que du sang — le sang de la terre ! —, au sein duquel tant d'êtres prenaient forme et trouvaient leur subsistance. L'été bien sûr. L'hiver, on n'en parlait pas : tout coagulait et perdait son sens. (90)

Le lac à l'Oie s'apparente ainsi à un espace utérin, réglé et capable de gestation et de procréation, ce qui attire ironiquement autour du lac des protagonistes dépourvus de ces mêmes capacités. Laure, la fille de Violette, est une des premières diagnostiquées : « *production d'œstrogènes néfaste regain d'hormones prolifération de cellules malsaines intervention urgente nécessaire blablabla.* » (217) Violette elle-même est envoyée en urgence à l'hôpital : « *Ils m'ont tout enlevé, Simon, les ovaires, l'utérus, tout, plus jamais d'enfants, peut-être que j'étais enceinte, ils ont jamais voulu me le dire, si j'étais ou non enceinte...* » (360) Simon remarque alors une certaine injustice de la nature, au moment où Jeanne lui annonce qu'elle est enceinte de jumeaux :

Deux enfants pour Jeanne qui n'en voulait pas.
Rien à jamais pour Violette.
Il avait raccroché, troublé par la rancœur, témoin impuissant d'une injustice et d'une fraude, mais surtout, pire encore, atteint au cœur par un fantasme qui prenait appui sur cette histoire d'enfants en devenir. (363)

Le lac à l'Oie, espace utérin procréateur parmi d'autres dans mon corpus, reste ainsi ambivalent quant à sa vocation à générer une naissance au monde, celle-ci bien physique. Bien que l'espace mis en relief dans la littérature environnementale québécoise soit considéré majoritairement comme providentiel et propice à une régénération, la pratique quotidienne de la nature tempère ce constat univoque, en développant des métaphores de la procréation ou au contraire de la

stérilité. L'idylle de la littérature québécoise est ainsi présente dans son penchant environnemental, en proposant des personnages en contemplation devant une nature providentielle, qui renvoie au moins partiellement à la persistance de l'imaginaire chrétien, très prégnant au Québec. La naissance, la sexualité et le rapport au temps font ainsi référence à la vie. Cependant, la littérature environnementale québécoise met également en récit la mort et la fin du temps à travers la menace qui guette cet environnement, opposant ainsi plusieurs imaginaires en les transgressant.

5.2. Mettre en récit la menace d'une apocalypse environnementale

Bien que la littérature environnementale québécoise invoque un imaginaire idyllique de ses espaces naturels, s'apparentant souvent au récit de la genèse de la religion chrétienne, elle reflète parallèlement l'inquiétude – universelle – que suscite la problématique de la crise environnementale, celle d'une apocalypse potentiellement imminente et donc d'un imaginaire de la fin. Ce changement ontologique fait alors calque au progrès technique selon Bertrand Gervais dans *L'imaginaire de la fin* (2009) : « l'ère atomique, [...] synonyme de destruction et de mort, a ouvert la voie à une apocalypse d'origine humaine plutôt que divine. » (187) Cette fin par la crise environnementale se trouve ainsi en porte-à-faux par rapport à la religion : bien différente d'une fin cyclique censée promouvoir un certain renouveau dans l'imaginaire religieux, comme pour l'arche de Noé, la fin du monde provoquée par l'incurie de l'humain est unique, une fin en soi basée sur un imaginaire linéaire : « [L]'opposition traditionnelle entre fin cyclique et fin linéaire [...] perm[et] de distinguer un imaginaire traditionnel, fondé sur le religieux, et un imaginaire de la fin moderne, essentiellement profane » (Gervais 215). Les références explicites sont multiples : il s'agit alors d'une détérioration plus ou moins lente (*La héronnière*), de risques environnementaux probables (*Le Joueur de flûte* et *Champagne*), de menaces à l'échelle locale ou globale (*Sept lacs plus au nord*), mais également de catastrophes

tangibles (*Il pleuvait des oiseaux*). Dans quelle mesure la littérature environnementale québécoise contemporaine est-elle un discours apocalyptique ?

5.2.1. L'apocalypse environnementale, imaginaire sacré ou profane ?

Dans *Champagne*, un des sous-chapitres s'intitule « La fin du monde » (331), suggérant une direction eschatologique pour le lac à l'Oie dans les ultimes pages du roman. Jérémie lui-même se rend compte du triste destin qui se trame pour cet espace, ponction représentative de la planète : « Le monde allait mal. Les nouvelles tombaient chaque jour en couperets apocalyptiques. » (386) Cependant, quand il s'agit de cerner les causes de cette apocalypse, la littérature environnementale québécoise propose un glissement du sacré au profane, et une vision d'une apocalypse bien humaine. L'éden persiste ainsi et conserve sa connotation d'imaginaire religieux, mais se trouve menacé par une apocalypse dont les textes font un traitement profane. Si dualité il doit y avoir entre sacré et profane, quand il s'agit d'évoquer l'apocalypse, les œuvres à l'étude se placent de ce fait de façon unanime en décalage par rapport au religieux. Bien que l'apocalypse soit une thématique récurrente dans l'imaginaire chrétien, représentée notamment par le déluge dans la Genèse – catastrophe d'apparence naturelle, mais censée exprimer la colère divine –, le glissement paradigmatique de la littérature environnementale québécoise la ramène vers une fin du monde du fait de l'humain exclusivement. Cette littérature propose ainsi une remise en question au moins partielle des grands récits – un des traits de la postmodernité –, ici du récit biblique.

Denise Paré, dans son analyse de *La héronnière*, note ainsi que le questionnement sur l'apocalypse environnementale dans la littérature fait ressortir un nouvel angle de réflexion majeur de la pensée contemporaine, celui de la nature, instrument de désacralisation. Elle reprend les mots de Jean Viard dans *Le tiers espace. Essai sur la nature* (1990) :

Aujourd'hui pointent des idées de mort de l'équilibre naturel tel que nous l'avons toujours connu. [...]

Ce changement d'échelle, et de qualité, de l'idée de mort et de décadence illustre le nouvel ordre institué. Il montre la place prise, entre ville et campagne, par le troisième pôle dorénavant incontournable de nos systèmes de pensée, nature donc, comme repère, adjonction aux repères anciens; nature, aussi, moyen de déplacement du sacré de l'au-delà vers l'ici-bas. (135)

En ce sens, la littérature environnementale québécoise se démarque de la littérature du terroir, dans laquelle on pouvait lire en filigrane la décadence liée au départ vers les centres urbains et à la perte des valeurs chrétiennes conservatrices.

Il s'agit cependant d'une conception très anthropocentrée, puisque la fin de l'humain – excluant les mondes animal, végétal et minéral – signifie ici la fin du monde dans sa globalité. Lila, dans *Champagne*, rappelle cette tension de l'imaginaire : « *ce qui semble la fin du monde n'est toujours que la fin d'un monde.* » (369) La menace la plus tangible, évidemment, est celle des promoteurs qui visent à s'appropriier et à transformer l'espace qu'elle a investi depuis des décennies. Pourtant, la visée apocalyptique plane sur le lac à l'Oie tout au long du roman. Il s'agit de la fin, au sens fort du terme, qui coïncide avec la fin du récit romanesque et celle du microcosme du récit. Devant l'orage auquel assistent Claire et Luc, « la fin du monde » (119) est mentionnée de façon explicite, mais de façon galvaudée ici, puisqu'il ne s'agit que d'une fin mineure ou plutôt d'une angoisse provoquée par la nature. Pourtant, les métaphores faisant allusion à l'imaginaire chrétien persistent : on évoque par exemple « L'ange de la mort » (53) dans un intertitre, puis dans les insomnies de Lila : « Elle ne dort pas non plus de la nuit, mais l'insomnie cette fois valait bien le sommeil, elle flottait, elle flottait au-dessus des montagnes et des lacs, parfaitement blanche comme un ange jamais déchu. » (187)

L'apocalypse de l'incurie de l'homme se distancie pourtant de la religion dans mon corpus, puisque son imaginaire perd ici en pertinence. Il est ainsi présent, mais détourné pour mettre en récit l'imminence d'une apocalypse. Dans la nouvelle « Here comes the sun » du recueil *Espèces en voie de disparition*, le narrateur se dit lui « béatifié » (94) et d'un autre qu'« il avait le masque d'un dieu » (94). Pourtant ces métaphores religieuses sonnent creux et

ressemblent à de simples catachrèses, sans réel poids dans la narration. De façon analogue, *Sept lacs plus au nord* mêle l'imaginaire autochtone à celui chrétien, à la manière du roman *Le Joueur de flûte*. Si l'Autochtone est la quête ultime de Michel et de sa mère Angèle, quête qui les pousse à prendre la route vers le Nord, son corps rappelle le sacrifice du corps du Christ :

[L]e corps de l'Indien de chair s'est fait verbe. Il y a eu transsubstantiation : prends et mange, ceci est mon corps, ceci est mon sang, ce sont mes muscles dans ta course, pour t'aventurer là où tu ne sauras jamais aller tout seul, c'est mon souffle qui fera ton endurance, ce sont mes paroles qui feront taire les niaiseries du monde et ramèneront en toi la confiance et le goût des croyances. [...] C'est le corps de l'Indien, dans son corps à lui, qui s'est passionné en restant naturel, qui a aimé sans chercher à tout prendre, sans vouloir tout donner. Ce sont les gestes de ce corps-là qui ont été les siens pour caresser, surprendre et consoler, ses soupirs qui ont exhalé la dérision, ses coups de poing qui ont arrêté la violence et la bêtise, ses larmes qui ont lavé l'amertume, les deuils, l'incompréhension. C'est l'Indien, les corps de l'Indien, en lui, qui a transformé le chaos en ordre, parfois même en harmonie, qui a si souvent arrêté le temps pour lui permettre de se rouler en boule et de sentir la vie se refaire. C'est le corps de l'Indien qui a permis aux mauvais rêves de ses nuits, poursuites et misères dans le labyrinthe de ses contradictions – cœur rouge, tête blanche, justement, entre autres –, de s'apaiser et de laisser place à une certaine sagesse, à des raisons d'être, fruits mûrs et brillants accrochés aux branches des cenelliers. [...] C'est ce corps-là qui l'a sauvé, défendu, racheté. Le corps de l'Indien, c'est tout ce que Michel a de plus grand que lui-même, de plus fort que lui-même, de plus vivant que lui-même. Ce n'est ni un souvenir ni une affabulation – un mythe, peut-être, pourquoi pas, puisqu'il fonde sans cesse la beauté et la force et qu'il aide à vivre – mais sûrement un héros, ou un mentor, si on veut, une hypothèse de dieu, le corps de l'Indien, emmêlé à ses muscles à lui, à son intelligence à lui, à son cœur. (41-43)

À travers cette prière dont les similitudes avec les rituels chrétiens sont évidentes – « ceci est mon corps, ceci est mon sang », au moment de partager l'hostie et le vin avec les fidèles lors de la communion, ainsi que les amorces de phrases « c'est le corps de l'Indien » à répétition –, Angèle et Michel reconnaissent une certaine sensibilité qui les pousse à interpréter le monde par la mystique : lui pratique « la sorcellerie, les champignons extraordinaires avalés à l'aube sur les hauts plateaux surplombant les pyramides » (46), elle admet n'être pas « effrayée par les diableries, les envoûtements, les mysticismes : tout ce qui était rattaché aux croyances, à la confiance au monde – l'ici-bas, l'en-deçà, l'au-delà – tout ce qui touchait à l'espoir trouvait grâce à ses yeux. » (46) Pourtant, au moment de faire son introspection, Michel réalise le fossé qu'il a créé entre lui et la religion dès son plus jeune âge, face au sort réservé par l'humain au monde :

Parce que c'était inoubliable et heureux par grands coups violents, ce passé en lui qui demandait beaucoup plus qu'à s'apaiser ou à devenir un bon livre, qui demandait l'achèvement du monde ! Il se souvint de la spontanéité – qui avait fait rire et sourire en coin – avec laquelle il avait répondu à son professeur de « sciences religieuses », au collège, qui demandait : « Dieu ou le monde, quel est celui qu'il faut adorer ? » « Le monde ! » avait-il crié. Cascades de rires qu'il avait sus, alors, jaloux et secrètement envieux. (65-66)

Face à la crise environnementale, Michel réalise les insuffisances et les incohérences de la religion. Il conclut : « “Non, ni paradis ni enfer possible pour ces amputés de dieux et de diables que nous étions, que nous sommes toujours, mon père, ma mère et moi.” » (131)

Jérôme Blanchet-Gravel, dans son essai sur la matrice religieuse de l'écologisme, note que « l'écologisme rime avec un grand retour du religieux » (25), propos qu'il faut comprendre comme une collusion des valeurs chrétiennes de respect de la nature – supposément divine – et de l'activisme écologique face à la crise environnementale, tous deux étant conditionnés par la même menace, mais d'origines sensiblement différentes. Cette covalence des catastrophes religieuse et naturelle, même si elles montrent des divergences sur certains points, crée une réelle tension de l'imaginaire dans la littérature environnementale, que Michel Deguy définit par l'expression « religion de la catastrophe » (97) dans son essai *Écologiques* (2012). Dans leurs principes, les imaginaires du christianisme et de l'environnement font appel au même *pathos*, sous la menace d'une fin du monde imminente, censée s'affirmer comme dernière cause commune. Chelebourg remarque alors que

l'écologie et ses injonctions se substituent à l'exercice de la liberté individuelle. Surtout, elle est révélatrice d'un décrochage du politique à la mystique. Car ce que crée le partage d'un objectif commun, d'un même idéal, c'est un lien entre les hommes : une religion au sens du latin *religare*. (70)

Cet effacement de l'individu face au collectif sous la menace de la crise environnementale voit alors émerger des déviances spirituelles qui se manifestent dans la fiction par des groupes comme celui des « Hamadryades. [...] L'église du Second Règne » (*Le Joueur de flûte* 51), que l'on retrouve par exemple dans l'écriture d'Hamelin. Pourtant, l'amalgame entre religion et environnement n'est peut-être pas salubre, puisqu'une dérive fanatique peut mener

éventuellement à entraver l'action concrète, comme François Paré le souligne pour les protagonistes d'Hamelin : « [L]es héros – masculins – cherchent à porter seuls sur leurs épaules le destin du monde – de la Terre – même si cet entêtement déraisonnable les entraîne vers une “mélancolie indicible” et éventuellement vers une certaine confusion des formes et des idées. »

(191) La superposition des discours environnemental et religieux appert aussi sporadiquement dans *Sept lacs plus au nord*, notamment dans le regard de Michel, qui lit l'épuisement de l'espace dans l'envolée vers le nord qui le lie à sa mère. Les pins bordant la route lui semblent « à la fois des martyrs et leurs propres croix. » (86) L'objectif majeur d'une littérature environnementale, qui se voudrait pragmatique – ou du moins proposant une réflexion qui invite au pragmatisme –, dévierait ainsi vers des considérations plus spirituelles. Cependant, littérature et environnement confluent dans leur capacité de projection : ils donnent tous deux à voir, comme le note Deguy : « L'écologie affine à ce que l'on appelle la poésie. Elle fait voir. »

(103) La littérature est de ce fait le médium privilégié d'une prise de conscience face à l'avenir et son conditionnement : « il s'agit de rendre l'avenir présent, de le mettre sous nos yeux, afin de le maîtriser par l'imagination. » (Chelebourg 10) La mise en récit de l'environnement se démarque ainsi par sa concrétude dans l'imaginaire : « *l'écologie est une vision [...], une (trans)figuration [...]. Autrement dit le phénomène n'est nullement imaginaire au sens d'un substitut ou d'un prolongement fantaisiste.* » (Deguy 9) Et ce que donne à voir la littérature québécoise environnementale, c'est l'image d'une menace environnementale potentiellement imminente. L'imaginaire religieux de la fin du monde est ainsi détourné, laissant transparaître une apocalypse profane de l'incurie de l'humain.

5.2.2. Traduire l'urgence de la crise environnementale

En prenant l'exemple du jeune écrivain, scénariste et réalisateur français Xabi Molia, Schoentjes note que « [l]a destruction du monde du fait de l'incurie des hommes est une donnée qui fascine l'auteur, et son entreprise littéraire cherche à concrétiser la menace en la rendant

visible » (122). Cette mise en récit de la menace environnementale n'est cependant pas nouvelle. Salatin remarque à ce propos que Thoreau évoquait déjà des « destructions des paysages » (102) du fait de l'humain au XIX^e siècle, bien avant que soient évoquées des problématiques environnementales plus contemporaines comme celle du réchauffement climatique. Depuis, la littérature environnementale contemporaine, au Québec et ailleurs, met en récit la même destruction potentielle, et ses représentations discursives et médiatiques se sont multipliées exponentiellement depuis le XX^e siècle. En leur conférant une place centrale dans des journaux télévisés formatés, ces enjeux ont pu alors paraître anodins tant ils sont omniprésents et toujours relayés par des discours alarmistes. Ultimement, ces enjeux sont pourtant bien ceux d'une menace apocalyptique face aux conditions environnementales, menace qui peine à trouver un renouvellement discursif à travers l'interface télévisuelle. Même si « [c]'est une particularité de l'imagination de se croire toujours à la fin d'une ère¹⁵³ » comme le stipule Frank Kermode, la littérature environnementale propose de mettre en récit une problématique bien concrète, qui se démarque par une eschatologie tangible et définie dans le temps, forçant une urgence de l'action.

Cette stratégie narrative de l'urgence de la problématique environnementale fait surface de manière évidente dans le recueil *Espèces en voie de disparition* : le titre même évoque la possible fin d'espèces, qu'il s'agisse de l'espèce humaine ou bien d'espèces animales ou encore végétales. La première nouvelle éponyme du recueil met en scène le narrateur Gérard, isolé dans un lieu nommé « Trois Pins » (11). La narration est criblée de dates, jusqu'à ce que Gérard, voulant sauver un chevreuil blessé, s'aventure sur l'eau gelée du lac des Huit Mille, qui engouffre et tue le narrateur et la bête d'un seul coup. La nouvelle se termine sur ces quelques lignes qui replacent l'humain au milieu d'autres espèces en voie de disparition :

¹⁵³ Traduction de Gervais de l'anglais : « 'It is a peculiarity of the imagination that it is always at the end of an era.' » (Kermode 96)

Spécimens en voie de disparition, mon père, ma mère, tels la grue blanche américaine, l'âne sauvage de Somalie, l'aigle des singes des Philippines, le faucon gerfaut de la toundra, l'ibis japonais, le caribou du pôle Nord, la baleine bleue du golfe du Saint-Laurent, le wombat à narines poilues d'Australie, le panda géant de Chine, l'oryx d'Arabie, le casoar à casque de Nouvelle-Guinée, le cheval de Prjevalski du Gobi transaltaïque et notre faucon pèlerin. (25)

Le traitement de la temporalité dans le recueil *Espèces en voie de disparition* dresse alors un parallèle entre l'urgence d'une réaction face aux problématiques environnementales et celle de la maladie pour nombre de ses protagonistes. La nouvelle « Première neige sur la batture » reprend les derniers instants de la vie de Serge, atteint d'une maladie incurable dans le « mouiroir du Rang du Haut-de-la-Rivière » (33) : « Pour Serge, les jours étaient comptés, les lumières du ciel dénombrées, les flocons de neige calculés. » (35) Dans « Petit matin d'avril », Andrée souffre d'une neurasthénie qui la diminue petit à petit, annonçant une fin à laquelle Aimé, son compagnon, ne peut se résoudre : « “La mort, bien sûr, il y songe. Il y songe beaucoup, il y songe trop !...” » (58) La maladie de ces quelques personnages est en quelque sorte le symptôme d'une détérioration menée à se généraliser. Leurs derniers instants de vie sont à interpréter comme l'un des signes précurseurs de la menace environnementale, qui est au minimum sous-entendue dans la littérature environnementale québécoise. Elle envisage un monde comme proche de sa fin, un « *regressus ad infinitum* » (21), comme le qualifie Suberchicot. La déliquescence de la nature est omniprésente, à l'image de la nouvelle « Le monde de Jacob » du recueil *Sauvages*, dénonçant les coupes forestières aux alentours de Chibougamau :

[I]ls peuvent voir rayonner la forêt nordique décimée par pans entiers dans toutes les directions, épuisant l'espace. [...] Les coupes ouvrent de profondes brèches dans la forêt de chaque côté du chemin de halage bordé d'andains et de troncs fraîchement abattus et empilés [...]. À plusieurs endroits, la forêt a complètement disparu, reculée jusqu'à une lointaine lisière vert sombre en deçà de laquelle ne subsiste qu'un sol bouleversé et glabre : sable, cailloux, boue sèche couleur de rouille, ou noire et spongieuse; affleurements rocheux exposés par la machinerie, collines aux crêtes dénudées piquées d'un ou deux dérisoires survivants courbés ou cassés par le vent; débris de coupe. (235-236)

Cette destruction, ici bien visible, transparait dans les coupes forestières et leurs témoins, les souches d'arbres abattus, mettant à nu la terre à perte de vue. Face à la mise en récit d'une telle destruction, Meeker postule un rapprochement entre le protagoniste de la littérature environnementale et les héros des tragédies grecques : « il est tentant de percevoir l'humain en

Occident comme une image collective du héros faisant face à la crise environnementale, à la manière des héros des tragédies faisant face à d'autres crises avant lui.¹⁵⁴ » Son protagoniste générique et stéréotypé se retrouve de ce fait isolé dans l'espace, forcé d'accomplir sa destinée face à la nature et ses enjeux. Dans le recueil *Espèces en voie de disparition*, cette mise en situation face à une destinée conditionnée par l'environnement est récurrente : dans la nouvelle éponyme, préfacée d'une citation de Miron qui rappelle ce désir d'avenir¹⁵⁵, le narrateur Gérard incarne ainsi cette figure du héros, seul face à la nature :

Si l'on excepte les trois grands arbres, les milliards de grains de sable de la plage, environ six cents cailloux, tout le vent, toute l'eau, trois pluviers, la mousse, l'herbe — mil, trèfle, asclépiades déjà en cocons, trente marguerites qui dodelinent et cent épervières bien droites — , ils sont seuls, dans leur repaire à ciel ouvert. Personne, pas âme qui vive [...] Il n'y a personne. Il n'y a, pour l'instant et pour toujours, que le lieu, que les trois grands arbres, que la rivière, que le sable, que le vent, que ces trois pluviers qui planent. (17-18)

Cette citation reflète ainsi l'importance de la présence de l'humain en ces lieux : les éléments naturels, minéraux et végétaux semblent évacués de ce discours anthropocentrique, bien qu'ils occupent paradoxalement le devant de la scène, seule *présence* dans cette description de l'environnement.

Dans le recueil *La héronnière*, le village est un microcosme en soi, détaché du reste, qui vit ses propres fins du monde, aussi dérisoires puissent-elles paraître. Il se détache par sa situation spatio-temporelle commune à toutes les nouvelles et est clairement énoncé comme un espace détaché du reste du Québec : « tout le monde doit faire cent kilomètres par semaine pour aller chercher un sac de pommes » (30), et le narrateur de la nouvelle du recueil du même nom confie que le village est un lieu « sauvage et isolé. » (33) Cependant, autant le lieu est insulaire et représentatif au niveau allégorique d'une lutte héroïque entre l'humain et la nature pour les trois recueils de nouvelles à l'étude, autant la fin du monde qu'il suppose n'est que celle d'une

¹⁵⁴ Je traduis de l'anglais : « It is tempting to see Western man as a collective image of the tragic hero facing the ecological crisis as tragic heroes have faced other crises. » (Meeker 58)

¹⁵⁵ La première nouvelle « Espèces en voie de disparition » du recueil de nouvelles éponyme de Lalonde s'ouvre sur une citation empruntée au recueil de poèmes *L'homme rapaillé* (1970) de Miron : « *Moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir comme un bison dans son destin.* » (9)

fraction bien délimitée de l'espace. Comme Gervais le stipule : « la fin [...] est tantôt celle d'un monde, [...] tantôt celle du Monde. » (13) Le personnage de Régine, obèse et alcoolique, dans la nouvelle « Le dernier couronnement », note bien cet isolement géographique, mais aussi psychologique de l'espace du village : « Elle vivait dans l'univers du village et rien d'autre n'existait. » (97) La lutte inhérente à la crise environnementale au Québec est alors représentative à un niveau symbolique d'une lutte globale contre la fin du monde. En mettant en récit cette potentialité d'anéantissement des espèces et de leur milieu de vie, la littérature environnementale propose volontairement de représenter l'irreprésentable. Comme le stipule Jean-François Chassay, « Imaginer la fin consiste d'abord à envisager un phénomène ontologiquement inadmissible, son propre effacement du réel. » (8) Le narrateur de la nouvelle « Un chalet, un autre, toujours le même » du recueil *Espèces en voie de disparition* saisit cette entreprise *contre nature* quand il évoque son défunt amant Daniel, avec qui il entretenait une correspondance extensive : « Je vais parler ici d'un mort et je sais bien qu'un mort ne se raconte pas. » (133) Il rajoute quelques pages plus loin : « “Puisque la mort nous menace, il me faudra démontrer que la mort n'est rien.” » (135) Le corpus propose ainsi un traitement complexe de l'urgence environnementale, anticipant par sa capacité de projection une éventuelle destruction de l'environnement, espèces animales et humaine comprises.

5.2.3. Corporéité et finitude

Cette potentielle fin de l'espèce humaine passe alors par une menace très physique et immédiate sur le corps et la psychologie du protagoniste de la littérature environnementale, soudainement transfiguré par la situation qui se présente à lui en un héros de tragédie grecque. Chelebourg stipule que « [l]'*Amor Fati*¹⁵⁶ écofictionnel a tout de l'ultime sursaut d'un Surhomme mélancolique. » (229) Non sans rappeler l'image du héros appelé à embrasser sa destinée tel

¹⁵⁶ *Amor Fati* est une locution latine de Friedrich Nietzsche, qui désigne le fait d'accepter son destin.

que l'évoquait Meeker, Chelebourg ne souligne pas tant le fatalisme du personnage écofictionnel face à la crise environnementale qu'il n'invite à accepter l'immédiateté du destin ultimement binaire qui s'offre à lui : sa capacité – il l'a prouvé – à détruire le monde, mais également à le sauver. En ce sens, le protagoniste de la littérature environnementale, au bord du gouffre, est transfiguré par cet « ultime sursaut » et devient « Surhomme », à même de remédier à sa chute de son propre fait. Sa mélancolie est alors double, puisque la décrépitude de la nature à laquelle il fait face le pousse, à travers une introspection, à prendre conscience de sa propre mortalité : la nature devient ainsi le reflet de sa condition. Les allégories en ce sens sont multiples dans *Champagne*, notamment lorsqu'il s'agit du lac à l'Oie, dont l'environnement est menacé à moyen terme par le développement immobilier. Alors que le roman touche à sa fin, laissant entrevoir une possible victoire des promoteurs, le lac, une génération plus tard, du moins dans le regard de ses habitants, laisse transparaître un mal-être presque humain :

L'époque était difficile. Les menaces sourdaient de toutes parts, maintenant que le beau temps avait cassé net. Des pluies et des vents achevaient de défigurer les arbres. Le rouge somptueux des érables gisait par terre, en lambeaux lui aussi, éreinté par l'eau. Regarder dehors, c'était contempler l'agonie. Une fois les érables tombés en grisaille, c'était au tour des bouleaux de se faire arracher leur jaune orangé. Après, il ne resterait de vaillant que le vert terne des conifères, fondu dans le gris de la terre, du ciel, et du lac. Les huards et les écureuils se tenaient cois, à peine une corneille ici et là lançait-elle son croassement d'apocalypse. [...]
Après l'hiver, la menace au lieu de s'éteindre se raffermirait, et un jour horriblement possible, même le vert terne des conifères se muerait en gris (371).

Quelques pages plus loin : « Tout était abandonné, sombre, liquéfié, un décor de dépression nerveuse. » (374) Cette covalence de l'espace naturel du lac et de l'âme rappelle les mots de Thoreau dans *Walden* : « Un lac est le trait [...] le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre où le spectateur, en y plongeant le sien, sonde la profondeur de sa propre nature.¹⁵⁷ »
Nettement plus tangible, dans *Champagne* toujours, la nature reflète l'âme et se fait même corps

¹⁵⁷ Traduction de Steven Winspur de l'anglais : « A lake is the landscape's most [...] expressive feature. It is earth's eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature. » (Thoreau 168)

à part entière – ce qui rappelle le dualisme corps/esprit sur lequel se fonde l’imaginaire chrétien –, corps malmené par l’indifférence de l’humain envers l’espace qu’il habite :

Les arbres fléchissaient sous leur poids d’eau, le brouillard du lac se confondait avec celui du ciel, l’humidité avait endossé un corps, un corps géant trempé d’odeur et de fumerolles qui se défaisait et se recomposait tandis que vous le traversiez. On finissait tous imbibés à son contact, les végétaux comme les insectes et les humains. (231)

L’espace du lac à l’Oie se mue alors en corps physique, éventuellement doué de mouvement et d’une agentivité propre. Pour Lila, métaphoriquement, son corps et le lac ne font plus qu’un : le chalet n’est que « le prolongement de son épiderme, sa drogue dure, son paradis, là où il était entendu que ses cendres après elle achèveraient leur désintégration » (333). Même la mort, simultanée ou non d’une des deux parties, ne saura les dissocier. On retrouve les mêmes images dans *Sept lacs plus au nord*, qui saisit la lente agonie parallèle de la nature et de l’humain, qui se matérialise dans les mots et les tableaux de Louis-Paul :

Un jour, il avait pointé du bras un grand orme desséché, au milieu d’un champ – c’était le commencement de la mort fulgurante et inexplicable de ces beaux arbres dont il dessinait fiévreusement les agonies, au fusain, sur de grands cartons badigeonnés de rouge carmin – et il avait dit, ou plutôt déclamé :
– Tu vois, j’suis exactement comme cet arbre-là, moi : mort mais toujours debout ! (133-134)

Dans son introspection face à la nature, Michel réalise également la volatilité de son corps, qu’il retrouve à travers le contact avec la nature :

[L]a brume de sa tête et la brume du sous-bois étaient d’égale à égale. [...] Il pensait : « Je retrouve mon corps », comme s’il l’avait perdu. Délivré, il sourit et se dit que oui, finalement, il avait perdu son corps, du moins l’avait prêté [...]. Son corps qui ne lui appartenait pas, qui avait toujours été le corps d’ici, animal bâti pour vivre ici, exilé partout ailleurs, menacé d’extinction (23).

Ce vieillissement puis cet effacement du corps persistent également dans *Il pleuvait des oiseaux*, notamment face à la tragédie des grands feux du nord de l’Ontario. Le jeune Boychuck est témoin de « ces corps empilés les uns contre les autres » (76) et du « charnier » (76) dont sa mère essaye désespérément de l’éloigner. L’apocalypse ignée a épuisé l’espace et l’humain indifféremment dans les environs de Timmins au début du XX^e siècle. Et au présent, les protagonistes de la communauté du lac, tous octogénaires, notent combien les corps sont

marqués à l'approche de la mort. Dans *Champagne*, un processus similaire affecte le jeune Jérémie, qui évoque très brièvement une expérience de mort imminente lors de l'incendie de sa maison : « Le printemps dernier, il était mort. [...] C'était extraordinaire. [...] On se trouvait tout à coup ailleurs. Le plus drôle, c'était de se trouver ailleurs tout en constatant que son corps, recroquevillé par terre, n'avait pas suivi. » (23-24) Lila raconte cet événement qui a stimulé chez elle une prise de conscience de son environnement, tout comme le héros de la tragédie grecque faisant face à son destin :

Dans la lumière de l'incendie, il n'était plus possible de ne pas voir. Elle vit des papillons à queue jaune, des oiseaux symphoniques, des lucioles accouplées et des libellules hélicoptères, elle vit les bourgeons neufs des épinettes étincelant comme des bagues, et tellement de couleurs et de bruissements, partout, une débauche de vies triomphantes. Dans le soleil de l'incendie, il n'était plus possible d'ignorer plus longtemps que cet endroit broussailleux, encombré, primaire, était en réalité un paradis, un jardin sacré dont on lui avait miséricordieusement confié la clé. (15)

Champagne propose ainsi une double symbolique du feu : expérience de mort imminente pour Jérémie, alors que pour Lila, il reflète une illumination, une expérience de vie, de foisonnement, de prise de conscience.

5.2.4. Animalité et zoomorphisme

Dans son épopée héroïque face à la crise environnementale – qui calque et, en un sens, justifie le schéma actanciel de Greimas, autre stratégie narrative –, un destin commun se manifeste entre la survie de la nature et celle de l'espèce humaine, à l'échelle de la planète ou d'une ponction représentative. Le corps est alors le lieu de cette décomposition de l'humain et par-delà, du naturel. Pourtant, dans les lieux médiateurs de la littérature environnementale québécoise, l'humain et le naturel, dégagant déjà certaines similitudes, semblent ne faire qu'un par le rapprochement physique des corps, bercés par le même milieu. Le corpus en présence propose un zoomorphisme du corps humain, lui conférant de multiples propriétés animales, processus par ailleurs nettement plus évident que son corollaire opposé. Certains des personnages de *Champagne* sont ainsi décrits – probablement à cause de leur contact prolongé

avec la nature du Lac à l'Oie – comme revêtant certaines propriétés conférées usuellement aux animaux, et ce de façon très ostentatoire dans l'écriture de Proulx. Comme je l'ai déjà évoqué, on note une certaine bestialité de la sexualité entre Claire et Jim, lui étant « un dragueur-né greffé sur un chaud lapin » (127) qui vit en « mode animal » (127). Le personnage de Gilles Clémont, promoteur immobilier, est lui décrit comme faisant également partie intégrante du microcosme du lac, retrouvant son habitat premier, tel un prédateur de retour sur son terrain de chasse :

Quand on le surprenait dans la forêt, on était frappé par son animalité. La forêt était sa résidence première, sa seconde peau. Il pouvait se tenir immobile et attentif pendant des heures, il pouvait aussi se montrer agile et vigoureux selon ce que sa quête exigeait, sa quête de sang frais. Il aimait tuer. Il se tenait à cheval entre deux mondes, l'animal et l'humain, le prédateur et l'ingénieur, et il était en train de les réunir. (247-248)

La métaphore est péjorative pour Gilles Clémont, prédateur à la recherche de sa proie parmi les habitants du lac. Simon se définirait lui-même presque comme une espèce à part, à cause de son attirance prononcée pour l'eau du lac, seule capable de soulager sa colonne « quand les vertèbres de son dos le malmenaient trop fort » (83). Dans son kayak, accepté au fil du temps par les « huards » (83), les « becs-scies et leur flopée de canetons » (83) et le « castor » (83) comme l'un des leurs, Simon se questionne sur l'évolution de l'espèce humaine : « Mais quelle était sa place ? Eau ou terre ferme ? L'évolution avait eu beau l'arracher à coups de millénaires à la vie aquatique, une partie de lui ne semblait pas vouloir s'en détacher. » (84) Il remet également en question sa généalogie à travers une métaphore végétale, tant ses enfants, comptable et informaticien, ont choisi des parcours différant du sien : « Ça venait de lui, ces deux surgeons-là ? Comment imaginer qu'un arbre puisse donner naissance à des arbrisseaux si dissemblables ? » (82) Dans *Sept lacs plus au nord*, Michel attribue à son insu des propriétés animales dans sa description de mémoire de son ami l'Autochtone, visiblement possédé par son animalité à la fois physique et comportementale lors d'une transe :

Michel n'avait jamais vu son ami comme ça : les yeux comme deux fentes faites au couteau, des narines dilatées d'original, le souffle grondant comme celui d'une bête furieuse. Et ce rire

détraqué, et ces larmes sur son visage, pendant qu'il dansait, ou plutôt se tordait en beuglant et ruant dans le sable comme un animal frappé à mort, comme un fou, avec une ébauche de gestes de noyés. (56-57)

Angèle laisse échapper « un gros soupir de bête attrapée » (66) au moment où la pénombre enveloppe la voiture dans leur échappée vers le nord. Michel, « animé de seconde en seconde par le corps de l'Indien en marche dans son corps à lui » (66), revêt une animalité de plus en plus prononcée à mesure que les deux acolytes progressent dans leur périple qui les rapproche de leur quête. Il se compare tantôt à un chien, attrapant la lettre qu'Angèle lui tend « comme un chien son os » (84), tantôt à un oiseau, notant « une joie exaspérée d'oiseau toujours à terre mais toujours prêt à s'envoler. » (70) Dans ses rêves, il dit faire « des bonds faciles au-dessus des maisons, des pins, [...] jambes et bras écartés – faute d'oiseau, écureuil volant –, » (78-79) se décrivant comme un « oisillon maladroit. » (79) Dans un autre songe, il témoigne de l'animalité qui pousse en lui :

Michel était pris dans un rêve qui partait et revenait : il était ce héron blessé aux pattes engluées dans la vase du ruisseau, battant l'air gelé de ses deux grandes ailes fatiguées, perdant son sang sous le bec. [...] [Il] se laissait tomber de côté, dans la boue, souillant ses plumes, terrifié par des abois de chiens qu'il devinait tout proches. Il s'est réveillé, les pieds attrapés dans les draps, avec, au fond de la gorge, un râle d'oiseau souffrant. « Décidément, se dit-il, en se relevant sans bruit, voilà ce qu'il m'en coûte d'avoir si longtemps préféré l'animal en moi ! » (74-75)

À l'issue de leur périple, que Michel nomme alors « [l]a fin du monde » (114), mais aussi « une fête d'ours » (114), il sent poindre en lui une « sorte de jubilation animale, carnassière » (114). Dans *La héronnière*, certains des habitants du village témoignent également d'une animalité qui s'est emparée d'eux au fil des années. Omer, par exemple, est décrit comme « un homme solitaire qui vit avec sa sœur depuis toujours. Il est méfiant, d'une méfiance quasi animale. Il a mis du temps à me faire confiance. Il s'est approché peu à peu au fil des ans. » (« La beauté de Jeanne Moreau » 80-81) Dans *Espèces en voie de disparition*, les allusions sont disséminées au fil des nouvelles, mais toutes aussi présentes. Serge, dont le corps est rongé par le cancer, allonge « son bras décharné comme une aile de chauve-souris » (« Première neige sur la batture » 31). Dans la nouvelle « Un chalet, un autre, toujours le même », décrivant un couple

homosexuel dans un chalet au fond des bois, le narrateur dit respirer l'odeur de son partenaire « comme un veau. » (143) L'écriture d'Hamelin, dans le recueil *Sauvages*, propose les mêmes analogies animalières sporadiques. Ben, dans la nouvelle « My », précise « sa philosophie personnelle dans les pages de son calepin : Je me vois ours. Je me rêve loup. Mais je reste un foutu chien couchant qui salive et accourt au premier signe. » (146) Sam Nihilo, dans la nouvelle « Regarde comme il faut », suit le vol migratoire des outardes vers le sud dans ses moments de repos, sondant l'espace et le temps jusqu'à revenir aux lieux de son enfance :

La tête à peine reposée sur l'oreiller, je traverse le toit du chalet. Je m'élève d'abord tout de travers, puis j'apprends peu à peu à bouger en apesanteur et mon vol devient plus stable. Je continue de monter, et soudain, à travers la brume qui se dissipe, je vois s'étendre vers le nord à perte de vue les lacs et les rivières, le Saint-Maurice et la Mattawin, le Dunbar, le Normand, le Tousignant, la Wessonneau, le Livernois, le Travers, le Flamand, formes intimes que je reconnais, et encore bien plus loin le gigantesque éclatement en tous sens du réservoir Gouin. Je survole maintenant le village natal de mes parents : la grosse église, l'herbe du cimetière, les pierres tombales, les champs, le troupeau, les hautes mamelles des silos gorgés de fourrage, le jardin dépouillé attendant la neige...
Et puis, il n'était peut-être pas trop tard pour rejoindre les outardes, alors j'ai piqué un sprint vers le sud. Attendez-moi. (280)

François Paré souligne cette constante qui traverse l'écriture d'Hamelin. L'auteur met « en scène un bestiaire sauvage (bernache, loutre, renard, ours, loup, orignal, mouche, chevreuil, aigle, etc.) qui sera chaque fois le lieu d'une profonde fascination » (239) puisque « l'animal offre le modèle d'une sagesse lointaine, source de résistance. » (239) En réponse à l'apocalypse environnementale qui point, Hamelin suggère ainsi de se tourner vers l'animal pour sa capacité de résilience, mais également parce qu'il invoquerait un savoir instinctif supérieur face à la nature, savoir potentiellement nécessaire afin d'échapper à une fin provoquée par une crise ou une catastrophe environnementale.

5.2.5. L'apocalypse environnementale, une révélation ?

L'instinct animal n'est cependant pas toujours présenté comme seule réponse à une éventuelle apocalypse environnementale. Si l'on reprend l'analogie théâtrale de Meeker, qui lit la crise environnementale comme l'ultime tragédie de notre temps, la prise de conscience – trop

tardive ? – du héros, métaphore de l'espèce humaine au grand complet, n'est autre qu'un épisode transformateur que l'on pourrait assimiler à une révélation. Le théâtre, et plus particulièrement la tragédie, genre sur lequel l'étude de Meeker repose, use effectivement de procédés qui pourraient servir de grille de lecture à la crise environnementale. Dans le modèle de la tragédie grecque, dont s'inspirait Shakespeare, le héros est souvent dupé par la ou les supercherie(s) d'autres, parfois par sa propre *hybris*, avant de transiter par une phase de révélation souvent associée à l'acmé de la situation, dont il ressort transformé, et qui est immédiatement suivie par son dénouement – généralement succinct. Là est peut-être tout l'intérêt de la littérature environnementale québécoise, c'est-à-dire de présenter le moment même d'un changement paradigmatique – symbolique ou pragmatique –, nouvelle stratégie narrative de représentation de la nature et des problématiques environnementales. Cependant, le corpus propose un traitement de la figure du héros bien différent. Les grandes idéologies du XX^e siècle ont prouvé le besoin de héros (Che Guevara, Stakhanov, les athlètes olympiques, les astronautes), mais la cause environnementale semble ici être charriée par des héros ordinaires, à l'image de Ti-Luc, Michel, Lila, qui ne correspondent pas aux critères de cette figure récurrente de la littérature. Que devient alors la valeur d'une idéologie véhiculée par des héros banals ?

Dans *Champagne*, Lila endosse cette responsabilité dans les ultimes pages du roman. Au fait des agissements de Jean-François Clément, qui souhaite transformer le lac à l'Oie comme « [l]e plus gros centre récréatif des Laurentides après Tremblant » (381), elle réalise le destin qui s'offre à elle, faisant une fois de plus appel à l'imaginaire biblique : « Quelqu'un devait se tenir debout, un guerrier. Un ange exterminateur. En cette époque difficile où tous s'effondraient de faiblesse et de liquéfaction, il ne restait qu'elle, en avant, toute seule. » (381) Peut-être moins dramatique que la lutte souvent physique du héros de tragédie grecque, Lila finit par empoisonner le promoteur. Le roman *Sept lacs plus au nord* est un autre exemple de

cette transformation : Michel est le symbole de cette révélation, qui pourtant chez lui semble prendre le temps du roman. Il évoque dans les premières pages sentir cet appel en lui, parallèle à son détachement des centres urbains et son envolée vers le nord, encore peu sûr de ce que ce changement implique :

Il a pris un chemin de sable et s'est enfoncé dans la pinède. Il se retrouvait, ou se perdait, il ne savait pas. S'il n'était plus ce gars de ville, de colère et d'appréhension, il n'était pas encore tout à fait ce revenant envoûté, pris en charge par le bois, ses odeurs, son vent, son faux silence, ses appels de marais, de sables mouvants et d'éclaircies radieuses. Il roulait, perdant sa pensée, retrouvant son âme, appâté et inquiet, comme il se devait. [...] Il savait bien que tout cela allait le reprendre, qu'il allait encore une fois céder, flancher, qu'il allait souffrir en plein émerveillement. Qu'il allait de nouveau se savoir chez lui et se sentir perdu. (18)

Les allusions à des prophéties, toujours très abstraites et évasives, rythment la quête vers la figure autochtone, qui stipulait, dans les souvenirs de Michel : « “L'homme ne commence pas à vivre avant d'avoir reçu sa vision.” » (93) Le même soir, l'Autochtone le guide pendant sa première rencontre avec sa vision, sa première « ONNONHAROIA » (94) :

Ce qu'il avait vu d'abord, les yeux fermés et le cœur ralenti par la fumée amère du feu d'herbes que l'Indien avait allumé à côté de lui, ce fut ce coin de la plage où il était couché, avec ses joncs et ses éclisses de bois mort aux formes étranges, et son propre corps comme sculpté dans la glaise et qui l'effraya un peu par son immobilité de gisant. Il était au-dessus de lui-même, oiseau sans poids ni ailes, en vol suspendu, conscience limpide et étonnée, détachée de ce surprenant corps de garçon qui avait l'air d'un petit mort tranquille sur le sable. (94)

La prophétie et les incantations de la figure de l'Autochtone, vectrices d'une révélation que l'on peut penser plus ou moins hallucinatoire, laissent place dans l'écriture d'Hamelin à une épiphanie par l'expérience physique de l'espace naturel. Dans le recueil *Sauvages*, plusieurs nouvelles font allusion à cette épisode transformateur. Dans la nouvelle « Mattawa ou l'homme qui était mort », Jérôme Jensen, le personnage principal, se distancie de Montréal en retournant dans le Kaganoma. Il note, dans un paragraphe intitulé par le néologisme « Géophanies » (172), cette révélation que lui offre l'espace :

Parfois, à cause de l'horizon bas, de l'immense étendue à peine ondulée et de la manière, aussi, dont le soleil s'abîme sur la rive opposée comme un hydravion qui surfe à la cime des arbres et explose, il lui arrive de comprendre, de sentir physiquement l'étendue du territoire autour de lui, de percevoir même la rotation de la Terre sous ses pieds, comme si tout partait de lui pour soudain tomber en place, les distances, les courbes, les êtres. Il devient alors capable de

voir apparaître, passé l'horizon, les lieux éloignés, les points sensibles, les repères et les jalons, il peut désormais situer les caps et les cités avec précision sur la courbure du globe et dans la sphère consciente de sa réalité. Ceux où il est allé, et les autres, où un jour. (172)

La connexion avec le naturel permet ainsi à Jérôme de percevoir l'espace au-delà de son enveloppe corporelle, et le temps au-delà du moment présent. Dans la nouvelle « My », Ben, le narrateur, qui s'est installé sur les bords du lac Kaganoma, s'investit dans la lecture de Thoreau, après avoir lu Nietzsche. En lisant *Walden*, Ben ne peut s'empêcher d'interpréter le cri du grand duc d'Amérique, simultanément dans le livre et au bord du lac, comme une coïncidence porteuse de sens, sans pouvoir réellement sonder l'importance du message qui se présente à lui :

Il songe ensuite qu'une si belle coïncidence ne peut pas exister pour rien. Doit, dans l'épaisseur saturée de sens de l'univers, contenir la trace d'une signification, un message à lui destiné. Et il a le choix des interprétations : un clin d'œil du Grand Chef d'Orchestre; une mini-épiphanie; la synchronicité. En somme : Tu es tombé sur la terre au bon endroit, petit. (134)

Au niveau de la diégèse, le mimétisme de l'environnement face au livre est parfait, et suscite éventuellement une réflexion similaire au lecteur de la nouvelle. François Paré note cette géophanie transformatrice des personnages d'Hamelin dans « de rares moments de parfaite fusion » (211), notamment en ce qui concerne l'espace de la forêt boréale, mais également par le biais d'animaux, fusion qu'Hamelin nomme alors *eccéité*. Cette assimilation rappelle également que le commentaire politique sous-jacent qui traverse l'œuvre d'Hamelin, matérialisé par l'action locale de groupes souvent idéologiquement opposés – « celle des entreprises d'exploitation de la forêt [ou] celle des mouvements de défense de l'environnement » (212) – empêche souvent de saisir pleinement l'espace comme un « “nouveau monde” » (211), dans toute sa pureté originelle, comme le précise Paré. La symbiose de l'esprit et de l'espace, qu'elle soit nommée *révélation* ou bien *géophanie*, s'inscrit dans un ensemble plus vaste qui dégage une cosmogonie spécifique à la littérature environnementale. Claire, dans *Champagne*, contemplant l'île aux huards qui se tient devant elle, s'assied « dans la moelle même de l'univers. » (39) Elle explique : « Dans cette

ordonnance primitive de ciel et d'eau, de rochers et d'arbres touchés pas le soleil, résidait une beauté surprenante, capable de vous assommer de bonheur. » (39) Jérémie, en admiration devant la vie et les espèces qui grouillent devant lui, songe à la vacuité de sa propre vie et de celle de son père :

Les lucioles allumaient des feux intermittents dans l'espace, les chauves-souris piquaient vers l'eau comme des avions bombardés, les grenouilles réclamaient à grands cris de l'amour. Toutes ces créatures gracieuses, en apparente représentation, besognaient ferme en réalité — manger, se reproduire, dévorer et pourfendre avant d'être pourfendues, téléguidées par la force qui ordonne de perpétuer à tout prix la vie. Et lui? Et toi, Simon? Où en es-tu dans le vaste dessein cosmique? (81)

Dans la nouvelle « Le meilleur ami de l'homme » du recueil *Espèces en voie de disparition*, son chien, aboyant vers l'horizon sans raison apparente, le narrateur suppose une sensibilité des animaux qui dépasse l'entendement de l'humain :

Les quatre pattes dans le jusant, le museau pointé vers le large, il paraissait humer le ciel et lui trouver mauvais goût. Soudain, il poussa un hurlement déchirant.
— Qu'est-ce qui te prend, l'ami?
Le chien ne l'entendit pas et continua de se lamenter en direction des étoiles pâlissantes, tremblant de partout, la fourrure de son échine hérissée, la queue dressée comme une branche, le regard braqué sur la mer.
— T'as bien raison, va! Vas-y, hurle, engueule le cosmos, mon vieux! C'est tout ce qu'il mérite! (50)

Incapable de transcender sa propre perception, le narrateur pense que le chien a « la rage » (51).

Dans la nouvelle « Here comes the sun... », le narrateur semble noter une prédestination de l'histoire, reflet du cosmos : « C'était écrit dans le ciel. » (101) L'humain semble ainsi être défait de son libre arbitre et s'inscrit dans une hiérarchie de l'ordre naturel qui dépasse son entendement. Dans *Sept lacs plus au nord*, Michel reçoit ainsi les quolibets de ces camarades quant à cette sensibilité qu'il a développée face à la nature :

— Tu es un être cosmogonique, c'est ça ?
— Tu veux dire quoi, au juste, quand tu dis que « tu t'es fait ton âme » ?
— Ouais, et pis quand tu avoues être mené par les choses et quand même décider où tu vas ?
— Ah, j'y suis! T'es un être cosmogonique et paradoxal, une sorte de primitif innocent et omniscient, c'est ça ? (64)

Happé par la nature, Michel reconnaît que « [l]a pinède sacrée [...] lui avait passé son fluide tellurique » (64) et que son parcours serait celui d'un « demi-métis visionnaire de l'animalité et

des crimes contre la nature. » (64) Michel est ainsi la personnification d'un héros collectif, investi d'une mission quasi divine face à la crise environnementale. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, à l'instar de Michel, Charlie témoigne de son existence au monde dans la forêt qui borde le lac de la communauté : « c'est dans la forêt qu'il prenait la mesure de son être, qu'il respirait l'air du monde, qu'il sentait son appartenance à la puissance de l'univers. » (38) En ce sens, l'écriture de Saucier, Lalonde et Proulx, ou de la littérature environnementale québécoise à plus large échelle, fait écho au lien spirituel entre l'humain, la nature et l'univers que l'on peut lire dans plusieurs ouvrages du XIX^e siècle : Humboldt, dans *Kosmos*, publié en cinq volumes entre 1845 et 1862, dépeint la nature comme intimement liée à l'univers dans sa structure, conception romantique, à l'opposé de Hamelin et Tremblay, qui ancrent leur appréhension de la nature dans l'expérience du concret, sans transcendance possible. Weber, qui place Humboldt comme précurseur de l'écopoétique, note à ce propos que

Humboldt entend dans son ouvrage peindre le « cosmos », c'est-à-dire étymologiquement, une nature belle et ordonnée et à composer pour ce faire une histoire du « sentiment de la nature » qui n'est autre que l'expression, dans l'homme, de l'unité du monde naturel et de l'intuition d'un ordre supérieur. (15)

Il est cependant pertinent de noter ici qu'une nature *belle et ordonnée* n'est présente que de façon sporadique dans le corpus en présence. Parallèlement, Emerson, dans son essai intitulé *Circles* (1841), conférait à la littérature la responsabilité de mettre au jour le lien entre l'humain et la nature, ce qui permettrait potentiellement des *cercles* d'une expansion humaine sans fin, afin de « chercher toujours plus loin ses objets de pensée » (11), comme le note Suberchicot. Emerson écrit : « L'œil est le premier cercle; l'horizon qu'il forme est le second; et partout dans la nature cette forme primaire est répétée à l'infini.¹⁵⁸ » Emerson suggérait peut-être alors non plus une religion, mais une nouvelle forme de sacré.

* * *

¹⁵⁸ Je traduis de l'anglais : « The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. » (Emerson 226)

La littérature environnementale contemporaine québécoise propose de revisiter la prise de conscience face à la nature que l'on peut lire dans les courants romantique – pensons aux tableaux de Caspar David Friedrich – et transcendentaliste – Thoreau et Emerson – au XIX^e siècle. Le Québec, dans sa géographie et sa littérature, révèle un espace idyllique et édénique forçant la contemplation et l'introspection, mais qui est perturbé par la menace omniprésente de la perte de cet équilibre naturel. L'idylle n'advient donc pas, et reste un espoir à nourrir. La mise en récit de la crise environnementale crée alors une tension dans l'imaginaire, faisant à la fois ressurgir la persistance de l'imagerie chrétienne dans l'imaginaire québécois quant à la perception de l'espace et désacralisant ce même espace du fait de l'incurie de l'humain. La menace d'une apocalypse environnementale, dernière lutte au niveau collectif, met ainsi en relation le destin commun de l'humain et de la nature. La littérature environnementale contemporaine québécoise traduit ainsi l'urgence et l'universalisme de la problématique, tout en suggérant un effacement du corps au profit d'une réflexion spirituelle sur l'interaction de l'humain et son environnement. Il doit ainsi sonder la profondeur de son être pour lire le choix qui s'offre à lui : il y aura révélation ou non, salut ou chute du héros face à son destin, de l'humain face à la nature.

Conclusion

Pour une lecture écopoétique de la littérature québécoise
contemporaine

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la nature occupe une place toujours plus conséquente dans les discours sociopolitiques au niveau mondial. La deuxième moitié du XX^e siècle témoigne de l'émergence de questionnements autour de sa préservation : dans le but de répondre à des signes de plus en plus concrets de la dégradation de notre environnement, les partis politiques « verts » – puis les partis traditionnels – se sont accaparés de ces préoccupations. Les associations de défense de l'environnement, dont les objectifs louables commandent parfois des actions qui le sont nettement moins, se sont également multipliées. La liste des sujets à aborder s'est rallongée : on s'interroge sur des alternatives réalistes aux carburants fossiles, sur l'empreinte carbone des modes de déplacements, sur le contexte de production de ce que l'on mange, etc. La *durabilité* est devenue mot d'ordre pour nos pratiques quotidiennes, afin de former des citoyens *écoresponsables* : une prise de conscience censée « forg[er] la démocratie à venir » (« L'éco-scepticisme et le refus des limites » 29), stipule le philosophe Dominique Bourg. Pourtant, force est de constater que, malgré des assises scientifiques indiscutables, le discours sur l'évolution dramatique de nos écosystèmes est constamment remis en question, décrédibilisé ou moqué par certains, réfuté ou ignoré par d'autres. Souvent perçus comme contraires à l'économie de marché par l'opinion publique et exigeant une refonte parfois profonde de nos modes de vie, les enjeux environnementaux créent leur lot d'éco-sceptiques. Comme le résume sommairement Bourg, « le message écologique a du mal à passer. » (« L'éco-scepticisme et le refus des limites » 29)

La littérature témoigne de la montée progressive de ces problématiques dans de nombreux pays. En France, les textes de Romain Gary, Julien Gracq et Pierre Gascar reflètent cette tendance dès les années 1950. Aux États-Unis, le célèbre *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, dénonçant les effets du pesticide DDT, fait un coup d'éclat sur la scène littéraire étatsunienne, et inspirera de nombreux textes spécialisés dans la dénonciation de certaines pratiques environnementales. Au Québec, il faut attendre *L'Isle au dragon* (1976) de Jacques

Godbout pour qu'un récit de fiction aborde la question des problématiques environnementales, même si celui-ci reste un texte isolé à cette époque. Un faisceau de textes émerge cependant à partir des années 1990 : la nature et les problématiques environnementales percent dans la littérature québécoise des trente dernières années, forte de ses spécificités et de ses propres stratégies de représentation.

Du point de vue de la théorie littéraire, les études dans ce domaine sont restées à l'état embryonnaire jusqu'aux années 1990, période où Lawrence Buell s'impose alors comme une référence, bien que celui-ci se réclame du courant *écocritique*, dont plusieurs chercheurs remarquent certaines insuffisances, notamment en ce qui concerne les limites de sa perspective analytique. Depuis les années 2010, l'*écopoétique*, proposant de se pencher sur les mécanismes discursifs, narratifs, énonciatifs et stylistiques employés par l'écrivain.e, fait son apparition dans le domaine francophone. Son objectif est ainsi de sonder l'essence du texte afin de mettre en avant les choix – conscients ou inconscients – que l'auteur.e opère pour représenter la nature et les problématiques environnementales. L'étude de Pierre Schoentjes *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015) s'inscrit comme un ouvrage de synthèse qui vient compléter et amender des études isolées et disparates, et propose des amorces de grilles de lecture pour lire ce que Buell avait défini comme *texte environnemental*, bien que Schoentjes se concentre essentiellement sur un corpus européen francophone. La présente étude renforce les fondements méthodologiques de l'écopoétique et adapte ses principes aux spécificités de la production littéraire québécoise des 25 dernières années. Cette analyse a ainsi interrogé ses stratégies de représentations de la nature et des problématiques environnementales. Basée sur l'analyse de romans et de nouvelles d'auteur.e.s québécois.es consacré.e.s, la présente étude a proposé une lecture écopoétique à la manière d'un kaléidoscope, en abordant plusieurs angles pertinents et en confrontant la nature aux questions de perception, de représentation, de régionalité, mais

aussi à la possible fin du monde qui est suggérée par la dégradation apparemment insoluble de nos écosystèmes.

Précédant l'analyse littéraire proprement dite, le chapitre « Nature et perception » est revenu sur les origines du concept de *nature*. Le terme est relatif, puisqu'il se réfère à des réalités changeantes dans l'espace comme dans le temps, mais également dans son étymologie et dans la culture dans laquelle il s'inscrit; il a fallu déconstruire ce concept avant d'en spécifier les enjeux en contexte québécois. Le texte environnemental participe à ce processus de dépeçage, et instaure une médiation proposant souvent des points de vue divergents sur la question. Sur le plan discursif, il négocie entre autres avec les sciences, notamment dans les parallèles récurrents qui sont dressés avec la médecine. En outre, c'est la position ontologique de l'humain face à la nature qui est en jeu, et son regard le trahit : il se place dans une perspective soit de domination, soit de destruction, hésitant constamment entre anthropocentrisme et écocentrisme.

Si la perception joue un rôle déterminant dans notre appréhension de la nature et des problématiques environnementales, elle conditionne grandement la représentation que l'on se fait de ces sujets actuels, dont il a été question dans le chapitre « Nature et représentation ». La littérature environnementale québécoise se positionne ici de biais, en exagérant les tenants parfois absurdes de ces enjeux : les activistes du roman *Le Joueur de flûte* sont des terroristes pour Hamelin, les protagonistes de *Champagne* des illusionnistes pour Proulx, les survivants des grands feux du nord de l'Ontario des héritiers de la contre-culture pour Saucier, et la concision de la nouvelle ne fait que renforcer ce choix délibéré de donner une énonciation à des personnages stéréotypés. Dans le cadre du récit, les pratiques de représentation sont multiples : la figure de l'écrivain.e se détache par sa forte récurrence, comme si l'écriture devenait nécessaire face à une fin du monde qui se profile à l'horizon, et d'autres pratiques mimétiques émergent d'un texte à l'autre. La peinture se révèle décisive pour Michel et son père dans *Sept*

lacs plus au nord, la photographie essentielle au travail de la narratrice dans *Il pleuvait des oiseaux*.

Le chapitre « Nature et régionalité » a mis en évidence les tensions d'une lecture écopoétique de l'espace dans la littérature québécoise. Alors que la métropole et ses problématiques identitaires ont été au centre des préoccupations pendant les années 1990, le texte environnemental se tourne principalement vers la nature, et crée un dialogue entre des espaces en apparence polarité. La région, de plus en plus populaire dans les productions littéraires québécoises de ces dernières années, s'inscrit alors dans la médiation entre l'urbain et le naturel, et de nouvelles pratiques de l'espace sont suggérées : on a remarqué une porosité grandissante des frontières entre métropole et nature ainsi qu'un nouveau regard sur ce qui a longtemps été nommé la marge, indissociable du Nord québécois pour plusieurs auteur.e.s. Certains modèles persistent cependant : l'éparpillement et l'autonomie des lieux mis en scène restent une constante, qui est contrebalancée par les protagonistes qui naviguent entre ces lieux. Le déplacement joue ainsi un rôle fondamental dans la lecture de ces textes : ce processus ramène souvent vers une quête individuelle et identitaire, mais vise également à la réconciliation d'espaces longtemps considérés comme antithétiques.

L'espace est indéniablement un paramètre clé d'une lecture écopoétique de toute littérature, mais son inscription dans le temps, à l'étude dans le chapitre « Nature et fin du monde », est également décisive. Comme le soutient Isabelle Daunais, le Québec est souvent représenté dans sa littérature comme un espace manquant d'adversité et que l'on rapproche sur certains points d'une idylle, ce qui pousserait à négliger l'importance de la temporalité dans ces textes, qui paraissent « flotter » dans le temps. Les protagonistes reflètent effectivement une certaine nonchalance, partagés entre contemplation et désœuvrement face à la nature. La littérature québécoise hérite ici grandement de l'imaginaire chrétien, et propose de façon récurrente des scénarios qui s'apparentent à un éden, à travers une surreprésentation de couples

hétérosexuels dans un environnement naturel mettant en avant la cyclicité de la nature. Les problématiques environnementales rapprochent pourtant la littérature d'un temps concret puisqu'elles suggèrent une urgence et une remise en question de la pérennité de la nature. Cette concrétude se manifeste sur le corps, qui se retrouve marqué par le temps et les problématiques environnementales à l'instar de la nature. La littérature québécoise exploite alors le penchant apocalyptique et la crise environnementale actuelle afin de générer indirectement une prise de conscience du lecteur par l'imaginaire, face à la dégradation des écosystèmes.

Plusieurs stratégies discursives, narratives, énonciatives et stylistiques se dégagent ainsi de mon analyse de la littérature environnementale québécoise. Sur le plan discursif, il est à signaler la méfiance voire le rejet du discours politique tenu sur la crise environnementale. Le corpus cherche ici à s'en distancier, ou du moins à nuancer cette perspective qui, par le passé, n'a pas su montrer un impact mesurable. La littérature emprunte alors des voies alternatives pour proposer un renouvellement discursif permettant des changements axiologiques et pragmatiques. On notera en revanche un apport net des sciences, soutenu notamment par Louis Hamelin, puisque sa formation lui confère une légitimité plus grande que ses pairs dans le domaine. Sur le plan narratif, la littérature environnementale québécoise opte pour des formats structurels plutôt classiques : le schéma actanciel trouve une certaine efficacité, en se faisant le parallèle du cycle environnemental dans plusieurs œuvres de mon corpus. Le recueil de nouvelles détonne également par sa vocation à la performativité, traduisant ainsi la situation d'urgence et la nécessité d'une action immédiate afin de répondre aux enjeux de cette problématique universelle. Sur le plan énonciatif, on remarque une volonté de jouer avec les stéréotypes : Hamelin donne une voix à des prétendus terroristes, Proulx à un jeune magicien, Saucier à des survivants de la contre-culture, et ce afin de réévaluer la place et l'image que l'on octroie à ses figures établies de la littérature. L'écrivain.e, au niveau de la diégèse, joue également un rôle décisif : fort de sa plume et de sa capacité à donner à lire le réel, il porte un

message direct au lecteur et influe sur sa représentation de la nature et des problématiques environnementales. D'un point de vue stylistique, on relève les multiples allégories et emprunts à la religion chrétienne, ce qui traduit le poids significatif et la connotation religieuse presque indissociable de l'imaginaire apocalyptique. Les comparaisons entre les mondes humain et animal sont également à souligner, ce qui trahit indirectement un glissement de l'anthropocentrisme vers un écocentrisme réinscrivant l'humain dans son environnement.

* * *

Plusieurs spécificités quant à la représentation de la nature et des problématiques environnementales se dégagent des auteur.e.s du corpus à l'étude. Monique Proulx propose une perspective urbaine, elle qui écrit depuis Montréal un roman qui fait rupture avec le reste de son œuvre, qui met volontiers en récit la métropole. Proulx semble ainsi s'inscrire dans une tendance de la littérature québécoise contemporaine, qui se tourne vers l'exploration d'espaces annexes, en région ou ailleurs. *Champagne* est ainsi un roman plutôt conventionnel : ce récit n'invite pas à une prise de conscience à même de changer nos pratiques en profondeur, et est peut-être le plus à même de conforter les citadins dans l'idée qu'ils se font de ce qu'est l'essence des espaces naturels et le rôle que l'humain joue dans la crise environnementale. La fin relativement optimiste de *Champagne* va en ce sens.

Jocelyne Saucier se démarque dans mon corpus par les modes de représentation de la nature dans le cadre du récit, en choisissant d'explorer cette thématique par son penchant artistique – peinture et photographie –, ce qui est l'objet de la quête de la narratrice dès les premières lignes. La nature et sa préservation s'inscrivent alors en trame de fond du roman à travers ses différentes représentations, sans qu'elles ne soient décisives à son issue. Saucier met avant tout en récit un microcosme vieillissant perdu au milieu de la nature afin de revisiter

l'histoire collective des grands feux du nord de l'Ontario, inscrivant ainsi son récit à la fois dans l'espace et dans le temps.

À l'opposé, Louis Hamelin présente la lutte des activistes environnementaux et des politiques de manière directe et engagée, tout en prenant du recul et en préférant la satire, la caricature et les stéréotypes afin de représenter les deux camps. Il fait également appel aux sciences de manière explicite, ce qui s'explique en partie par sa double formation en littérature et en biologie. Hamelin est ainsi sûrement le plus à même de continuer dans cette veine littéraire, puisque sa formation universitaire lui confère d'emblée une légitimité et une crédibilité plus évidente que les autres auteur.e.s du corpus en matière de savoirs purement scientifiques.

L'écriture de Lise Tremblay propose un point de vue sensiblement différent qui se rapprocherait de celui de Saucier. En mettant en scène le quotidien, elle inscrit son récit dans la régionalité, en présentant un village dont la culture semble absente et où les problématiques environnementales sont à l'échelle locale, ici celle d'une réserve ornithologique. L'auteure s'intéresse à la place des jeunes et des femmes, qui semblent avoir du mal à s'inscrire dans les pratiques viriles liées à la nature. La nature est un espace de prédation, de mort, de maladie – à l'opposé d'une conception romantique –, dominé par l'homme blanc et donc dénué de perspective animale, autochtone, ou autre. Tout comme Hamelin, Tremblay fait cependant preuve d'une certaine crédibilité auprès de son lectorat, dans le sens où la majorité de son œuvre se passe en région, dont elle est originaire.

De son côté, Robert Lalonde aborde la nature et les problématiques environnementales en réalisant un détour par la spiritualité et l'imaginaire autochtone, thèmes récurrents dans son œuvre, et fait figure de pionnier en la matière. Dans *Sept lacs plus au nord*, l'Autochtone devient l'objet de la quête de Michel et de sa mère Angèle, et met en exergue les excès de certains

modes de vie contemporains. Si la crise environnementale n'apparaît ainsi qu'au second plan dans son écriture, Lalonde, à travers l'imaginaire autochtone, propose un angle d'approche tout à fait novateur, et qui semble prendre une place grandissante en littérature québécoise ces dernières années.

La présente étude laisse entrevoir d'autres chemins de réflexion pour une lecture écopoétique de la littérature québécoise contemporaine. Cette analyse se limite pour le moment au récit (romans et nouvelles), mais l'intégration de recueils de poésie – comme *La carte des feux* (2015) de René Lapierre, *Manifeste Assi* (2014) de l'auteure innue Natasha Kanapé Fontaine, particulièrement active dans le domaine politique de la préservation de la nature, *Brasser le varech* (2017) de Noémie Pomerleau-Cloutier, qui explore la flore laurentienne, ou encore *La valse fatale* (2017) de Claude Péloquin, sur les espèces disparues et l'incurie humaine – entre autres genres littéraires¹⁵⁹, permettrait de mettre en évidence d'autres stratégies de mise en perspective de la crise environnementale et potentiellement d'atteindre un public plus vaste. Par exemple, la pièce de théâtre documentaire *Grains* (2005) d'Annabel Soutar, traduite en français en 2014¹⁶⁰, reprend le procès de Percy Schmeiser, un cultivateur de la Saskatchewan, contre la multinationale Monsanto. La version anglaise de *Grains* a été décorée par le Prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre en 2005. Cette pièce *documentaire* renforce encore le rapport étroit que la littérature environnementale entretient avec le réel, et la tendance américaine à politiser ces problématiques. On soulignera notamment le théâtre pour sa dimension visuelle et spectaculaire, propre à marquer les esprits, dans l'optique de faire voir tel ou tel phénomène à travers la performance pour mieux l'appréhender dans la réalité. Il faut souligner dans la même veine la présence souhaitable de pratiques responsables envers l'environnement dans la littérature de jeunesse – comme *Henry et moi* (2019) de Cécile Gagnon

¹⁵⁹ Notons également le genre de la science-fiction dystopique québécoise, comme *Oscar de Profundis* (2016) de Catherine Mavrikakis et *Hivernages* (2017) de Maude Deschênes-Pradet.

¹⁶⁰ Soutar, Annabel. *Grains. Monsanto contre Schmeiser*. Montréal : Écosociété, 2014.

– afin, comme le stipulait Dominique Bourg, de former les générations à venir et d’instiller des habitudes *écoresponsables* dès le plus jeune âge.

Une analyse genrée – auteurs masculins, féminins, queers – des stratégies de représentation de la nature et des problématiques environnementales est également prometteuse, d’auteurs féminines tout particulièrement, ce qui mettrait en avant la pertinence des théories écoféministes pour une lecture de textes littéraires contemporains, québécois ou autres. Plusieurs critiques dressent notamment des parallèles entre les mécanismes d’oppression de la nature et ceux des femmes ou d’autres minorités, invitant ainsi un positionnement et une approche qui mettent en évidence des modalités d’écriture qui peuvent diverger entre sexes. Bien qu’une telle approche ne serait à mon sens pas concluante pour le corpus en présence, qui ne marque pas de particularité nette entre les stratégies employées par les auteurs masculins et féminins, la perspective écoféministe fait cependant de plus en plus d’émules en France, où des auteurs comme Émilie Hache appellent les femmes à une réappropriation de la terre et d’autres formes d’interaction avec la nature, notamment dans son recueil *Reclaim* (2016)¹⁶¹. Au Québec, l’analyse des productions littéraires d’auteurs autochtones d’un point de vue écoféministe¹⁶² est un domaine à explorer, étant donné l’engagement social de ces textes ainsi que les rapprochements faits entre les figures féminines et la nature dans la cosmogonie autochtone. Une telle approche inviterait également à mettre en avant la pertinence de faire des ponts entre les perspectives écoféministes et postcoloniales, dans une approche intersectionnelle.

Les dernières années ont justement été marquées par la montée des littératures autochtones dans le paysage littéraire québécois. Les populations autochtones ont longtemps été tenues à l’écart des discussions sur la nature et sa préservation, puisque la plupart des actants

¹⁶¹ Consulter l’article d’Isabelle Boisclair du 11 février 2017 dans le journal *Le Devoir* : <https://www.ledevoir.com/lire/491369/pensee-critique-anthologie-de-l-ecofeminisme>.

¹⁶² Notons ici les récents travaux de Joëlle Papillon, Isabelle St-Amand et Isabella Huberman.

de ces débats reflètent l’empreinte coloniale de notre approche de l’environnement. L’espace public est ainsi saturé par la récurrence de voix dominantes, éclipsant les communautés minoritaires. Bien que le gouvernement canadien ait radicalement changé – son discours, pour le moment – en matière d’inclusion des Autochtones dans le domaine politique ces dix dernières années, les productions culturelles autochtones – littéraires particulièrement – ont été le véhicule de questionnements dans le domaine environnemental dès les années 1970. Attachés à l’activisme local et à la résilience, des auteurs tels Joséphine Bacon, Louis-Karl Picard-Sioui, Naomi Fontaine et Rita Mestokosho, ainsi que les maisons d’édition *Mémoire d’encrier* à Montréal ou *Hannenorak à Wendake*, portent cette sensibilité identitaire autochtone face à la nature. Une analyse de ces littératures émergentes mettrait en lumière cette contribution essentielle à la compréhension de la représentation de la crise environnementale. Ce savoir, relégué au second plan pendant des décennies, doit être une priorité.

Un dernier constat – inquiétant tout du moins – est à tirer de la présente étude. Si les médias dominants – télévision et cinéma particulièrement – semblent avoir pris en charge le poids discursif de la crise environnementale actuelle et remarqué l’urgence de l’appréhender par l’imaginaire depuis plusieurs décennies déjà, la littérature contemporaine québécoise paraît frileuse, d’où un manque crucial d’un corpus conséquent et établi. Les auteur.e.s restent isolé.e.s, et n’y consacrent, si ce n’est pour Louis Hamelin, qu’une importance secondaire, ou s’y penchent le temps d’une œuvre ponctuelle pour ne plus y retourner. Pourquoi la nature et les problématiques environnementales n’intéressent-elles que peu d’auteur.e.s québécois.es contemporain.e.s, malgré l’urgence de la situation ? Plusieurs hypothèses peuvent ici être développées. Premièrement, la tâche peut sembler trop vaste par rapport à l’impact difficilement mesurable des productions littéraires sur les consciences et les pratiques au niveau sociétal, face à d’autres médias – les réseaux sociaux notamment – qui se sont imposés au début du XXI^e siècle. De plus, à la recherche de cohérence et d’assises solides pour ancrer leurs récits, les

auteur.e.s qualifié.e.s pour produire des textes littéraires dans le domaine se font rares, puisque la nature et les problématiques environnementales empruntent à de nombreux champs de savoir. Deuxièmement, la nature et les problématiques environnementales ont été absorbées – en partie, voire en totalité – par le domaine politique, peut-être de façon irrémédiable, ce qui inciterait les auteurs de fiction à la prudence, afin de ne pas inscrire leurs œuvres potentielles dans le réquisitoire. Les auteurs engagés préféreraient le genre de l’essai, qui se soustrait à la fiction pour rester dans un discours qui a prise sur le réel. Troisièmement, la nature et les problématiques environnementales se sont établies sur le devant de la scène médiatique depuis plusieurs décennies. Ainsi quelle nouveauté les auteurs peuvent-ils proposer à propos de ce sujet d’apparence épuisé ou éculé ? Et pour quel lectorat ? Cependant, malgré les risques que représente l’écriture de la nature et des problématiques environnementales, certains auteurs de fiction s’y attèlent, générant directement ou indirectement une prise de conscience et redonnant un souffle à un sujet qui peine à trouver un renouvellement discursif ces dernières années. Leur entreprise audacieuse exigeait une lecture écopoétique de la littérature contemporaine québécoise et invite à présent à son élargissement.

Bibliographie

Œuvres à l'étude

- Hamelin, Louis. *Le Joueur de flûte*. Montréal : Boréal, 2001.
- Hamelin, Louis. *Sauvages*. Montréal : Boréal, 2006.
- Lalonde, Robert. *Sept lacs plus au nord*. Paris : Seuil, 1993.
- Lalonde, Robert. *Espèces en voie de disparition*. Montréal : Boréal, 2007.
- Proulx, Monique. *Champagne*. Boréal : Montréal, 2008.
- Saucier, Jocelyne. *Il pleuvait des oiseaux*. Montréal : XYZ, coll. « Romanichels », 2011.
- Tremblay, Lise. *La héronnière*. Montréal : Leméac, 2003.

Autres œuvres littéraires citées

- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Boston, MA: Houghton Mifflin Harcourt, 1962.
- Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Philadelphia, PA: Carey & Lea, 1826.
- Deschênes-Pradet, Maude. *Hivernages*. Montréal : XYZ, coll. « Romanichels », 2017.
- Ducharme, Réjean. *L'hiver de force*. Paris : Gallimard, 1973.
- Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston, MA: James Munroe and Company, 1836.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Portable Emerson*. Edited by Jeffrey S. Cramer. New York City, NY: Penguin, coll. « Penguin Classics », 2014.
- Gagnon, Cécile. *Henry et moi*. Montréal : Leméac, coll. « Domaine Jeunesse », 2019.
- Godbout, Jacques. *L'Isle au dragon*. Paris : Seuil, 1976.
- Godbout, Jacques. *Une histoire américaine*. Paris : Seuil, 1986.
- Guèvremont, Germaine. *Le Survenant*. Montréal : Beauchemin, 1945.
- Hache, Émilie (dir.). *Reclaim*. Paris : Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.
- Hamelin, Louis. *La Rage*. Montréal : XYZ, 1989.

- Hamelin, Louis. *Cowboy*. Montréal : Boréal, 1992.
- Hamelin, Louis. *Betsi Larousse ou l'ineffable eccité de la loutre*. Montréal : XYZ, coll. « Romanichels », 1994.
- Hamelin, Louis. *Le soleil des gouffres*. Montréal : Boréal, 1996.
- Hamelin, Louis. *La constellation du Lynx*. Montréal : Boréal, 2010.
- Hamelin, Louis. *Autour d'Éva*. Montréal : Boréal, 2016.
- Hémon, Louis. *Maria Chapdelaine*. Montréal : Bibliothèque québécoise, [1916] 1990.
- Kanapé Fontaine, Natasha. *Manifeste Assi*. Montréal : Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », 2014.
- Laberge, Albert. *La Scouine*. Montréal : Imprimerie Modèle, 1918.
- Lacombe, Patrice. *La terre paternelle* [1846]. Montréal : Fides, coll. « bibliothèque québécoise », 1981.
- Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques* [1820]. Paris : Garnier, 1968.
- Lapierre, René. *La carte des feux*. Montréal : Les Herbes rouges, 2015.
- Lowry, Malcolm. *Under the Volcano*. New York City, NY: Reynal & Hitchcock, 1947.
- Mavrikakis, Catherine. *Oscar de Profundis*. Montréal : Hélio trope, 2016.
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York City, NY: Harper & Brothers, 1851.
- Muir, John. *The Mountains of California*. New York City: The Century Company, 1894.
- Péloquin, Claude. *La valse fatale*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 2017.
- Pomerleau-Cloutier, Noémie. *Brasser le varech*. Chicoutimi : La Peuplade, coll. « Poésie », 2017.
- Potvin, Damase. *Restons chez nous ! Roman canadien*. Québec : J. Alf. Guay, 1908.
- Potvin, Damase. *L'appel de la terre. Romans de mœurs canadienne*. Québec : Imprimerie de l'Événement, 1919.
- Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie; ou, la Nouvelle Héloïse* [1761]. Paris : Garnier, 1960.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile; ou, de l'Éducation* [1762]. Paris : Garnier, 1939.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire* [1782]. Paris : Marcel Didier, 1948.
- Roy, Gabrielle. *Bonheur d'occasion*. Paris : Pascal, 1945.
- Roy, Gabrielle. *Alexandre Chenevert*. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1954.
- Savard, Félix-Antoine. *Menaud, maître-draveur*. Québec : Garneau, 1937.
- Snyder, Gary. *Turtle Island*. New York City, NY: New Directions, 1974.
- Soutar, Annabel. *Grains. Monsanto contre Schmeiser*. Montréal : Écosociété, 2014.
- Thoreau, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods*. Boston, MA: Ticknor and Fields, 1854.
- Thoreau, Henry David. *The Journal of Henry D. Thoreau*. Edited by Bradford Torrey and Francis H. Allen. New York City, NY: Dover, 1962.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Edited by Stephen Fender. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- White, Gilbert. *The Natural History and Antiquities of Selborne with Observations on Various Parts of Nature and the Naturalist's Calendar*. London: Benjamin White, 1789.

Ouvrages et articles critiques et théoriques

- Archambault, Jean Denis. « À la recherche du statut juridique de l'environnement : L'Arbre reconsidéré » *McGill Law Journal* 23 (1977) : 262-280.
- Archibald, Samuel. « Le néoterroir et moi ». *Liberté* 53.3 (2012) : 16-26.
- Atwood, Margaret. *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi, 1972.
- Audet René. « L'écologie humaine de Pierre Dansereau et la métaphore du paysage intérieur » *Natures Sciences Sociétés* 20 (2012) : 30-38.

- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.
- Bartram, William. *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws. Containing an Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions; Together with Observations on the Manners of the Indians*. Philadelphia, PA: James & Johnson, 1791.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Baudrillard, Jean. *L'illusion de la fin*. Paris : Galilée, 1992.
- Beaudoin, Réjean. *Le roman québécois*. Montréal : Boréal, 1991.
- Becker, Karin. « La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature » *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne* 15.1 (2016) : 9-28.
- Bélangier, Damien-Claude. « L'abbé Lionel Groulx et la survivance franco-américaine » *Francophonies d'Amérique* 13 (2002) : 91-105.
- Belleau, André. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.
- Blanc, Nathalie, Thomas Pughe et Denis Chartier. « Littérature et écologie : vers une écopoétique » *Écologie & Politique* 36.2 (2008) : 15-28.
- Blanchet-Gravel, Jérôme. *Le retour du bon sauvage. La matrice religieuse de l'écologisme*. Montréal : Boréal, 2015.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Boisclair, Isabelle. « L'écoféminisme par une anthologie de ses textes fondateurs » *Le Devoir*, 11 février 2017, <https://www.ledevoir.com/lire/491369/pensee-critique-anthologie-de-l-ecofeminisme>.

- Boivin, Aurélien. « Le roman du terroir » *Québec français* 143 (2006) : 32-37.
- Bourg, Dominique. « L'éco-scepticisme et le refus des limites » *Études* 413.7 (2010) : 29-40.
- Bourque, Paul-André. « L'américanité du roman québécois » *Études littéraires* 8.1 (1975) : 9-19.
- Bouvet, Rachel. *Vers une approche géopoétique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2015.
- Brouwer, Malou. *La poésie autochtone féminine contemporaine comme art de l'environnement*. Thèse de Maîtrise. Université Radboud Nimègue, 2015, [https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/565/Brouwer%2C M.T.H. 1.pdf?sequence=1](https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/565/Brouwer%2C%20M.T.H.%201.pdf?sequence=1).
- Brun del Re, Ariane, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard (dir.). *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*. Ottawa : David, coll. « Voix savantes », 2018.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Buell, Lawrence. "Ecocriticism. Some Emerging Trends" *Qui Parle* 19.2 (2011): 87-115.
- Buffon, Georges-Louis de Leclerc. *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris : Imprimerie royale, 1749-1789.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and*

- Beautiful*. London: R. and J. Dodsley, 1757.
- Burroughs, William Seward. *Last Words: The Final Journals of William Burroughs*. New York City, NY: Grove Press, 2000.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Tome I « Arts de faire ». Paris : Gallimard, 1980.
- Chaillou, Michel. « L'extrême-contemporain » *Po&sie* 41 (1987) : 5-6.
- Chartier, Daniel. « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives » dans Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.). *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2003, 9-26.
- Chassaing, Irène. « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : de *La pêche blanche* à *La héronnière* » *Voix et Images* 40.2 (2012) : 107-120.
- Chassay, Jean-François. *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- Chelebourg, Christian. *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012.
- Crosby, Alfred W. *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1986.
- Dansereau, Pierre. *Biogeography. An Ecological Perspective*. New York City, NY: The Ronald Press Company, 1957.
- Dansereau, Pierre. *La terre des hommes et le paysage intérieur*. Ottawa : Leméac, 1973.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1859.
- Daunais, Isabelle. « Le roman des marges » *Études françaises* 30.1 (1994) : 135-147.
- Daunais, Isabelle. *Le roman sans aventure*. Montréal : Boréal, 2015.
- Deguy, Michel. *Écologiques*. Paris : Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2012.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1972.
- Des Enffans d'Avernas, Éric. *Analyse écocritique de l'œuvre de Samuel de Champlain*. Thèse de Maîtrise. Université de Waterloo, 2016,
<https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/10270>.
- Desmeules, Christian. « La vraie nature de Monique Proulx » *Le Devoir*, 15 mars 2008,
<http://www.ledevoir.com/lire/180538/entretien-la-vraie-nature-de-monique-proulx>.
- Dupont, Luc. « Pierre Dansereau 1911-2011 - L'œil décloisonné » *Le Devoir*, 30 septembre 2011,
<http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/332548/pierre-dansereau-1911-2011-l-oeil-decloisonne>.
- Eaubonne, Françoise d'. *Le féminisme ou la mort*. Paris : Pierre Horay, 1974.
- Estok, Simon C. "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia" *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16.2 (2009): 203-225.
- Evernden, Neil. *The Social Creation of Nature*. Baltimore, MD/London: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London/New York City, NY: Routledge, 2004.
- Gavillon, François. « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne » *Écologie & Politique* 36.2 (2008) : 85-97.
- Gervais, Bertrand. *L'imaginaire de la fin. Temps, mots & signes*. Tome III « Logiques de l'imaginaire ». Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009.
- Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA/London : The University of Georgia Press, 1996.
- Greimas, Algirdas Julien. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » *Communications* 8.1 (1966) : 28-59.
- Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der*

- Organischen Formen-Wissenschaft, Mechanisch begründet durch die von Charles Darwin Reformirte Descendenz-Theorie.* Berlin: Reimer, 1866.
- Haeckel, Ernst. *Kunstformen der Natur.* Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904.
- Hamelin, Louis-Edmond. *Discours du Nord.* Québec : Gétic, 2002.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global.* Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Huggan, Graham. “‘Greening’ Postcolonialism: Ecocritical Perspectives” *Modern Fiction Studies* 50.3 (2004): 701-733.
- Humboldt, Alexander von. *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, et 1804 par Al. de Humboldt et A. Bonpland; rédigé par Alexandre de Humboldt; avec un atlas géographique et physique.* Paris : N. Maze, 1820.
- Humboldt, Alexander von. *Kosmos. Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung.* Stuttgart und Tübingen: J. G. Gotta’scher, 1845.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism.* New York City, NY: Routledge, 1989.
- Iovino, Serenella. “Ecocriticism, Ecology of Mind, and Narrative Ethics: A Theoretical Ground for Ecocriticism as Educational Practice” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 17.4 (2010): 759-762.
- Kalaora, Bernard. *Au-delà de la nature, l’environnement.* Paris : L’Harmattan, coll. « Environnement », 1998.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction.* New York City, NY: Oxford University Press, 1967.
- Lafortune, Monique. *Le roman québécois : reflet d’une société.* Laval : Mondia, coll. « Synthèse », 1985.
- Lalonde, Catherine. « Comment la nature pousse dans le roman québécois » *Le Devoir*, 18 avril

- 2015, <https://www.ledevoir.com/lire/437531/ecocritique-comment-la-nature-pousse-dans-le-roman-quebecois>.
- Lalonde, (Père) Louis-Marie. *Flore – manuel de la province de Québec*. Oka : Institut agricole d’Oka, coll. « Institut Agricole d’Oka », 1931.
- Lamarck, Jean-Baptiste de. *Philosophie zoologique*. Paris : Dentu, 1809.
- Langevin, Francis. « La régionalité dans les fictions québécoises d’aujourd’hui » *Temps zéro* 6 (2013), <http://tempszero.contemporain.info/document936>.
- Lefebvre, Pierre. « Présentation » *Liberté* 53.3 « Les régions à nos portes » (2012) : 5.
- Lemire, Maurice. « De *Maria Chapdelaine* au *Survenant*. La littérature du terroir » *Cap-aux-Diamants* 65 (2001) : 20-23.
- Lepage, Élise. « De l’utopie vers l’édén : *Le Joueur de flûte* de Louis Hamelin » *Voix Plurielles* 6.1 (2009).
- Lepage, Élise. *Géographie des confins*. Ottawa : David, coll. « Voix savantes », 2016.
- Li Sheung Ying, Melissa. “‘Liv[ing] Poetically upon the Earth’: The Bioregional Child and Conservation in Monique Proulx’s *Wildlives* » *Canadian Literature* 228-229 (2016): 35-51.
- Mabey, Richard. *The Oxford Book of Nature Writing*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Mazel, David. “Ecocriticism as Praxis” in Laird Christensen, Mark C. Long, and Fred Waage (eds.). *Teaching North American Environmental Literature*. New York City, NY: The Modern Language Association of America, 2008, 37-43.
- Meeker, Joseph. *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*. New York City, NY: Charles Scribner’s Sons, 1974.
- Miron, Gaston. *L’homme rapaillé*. Montréal : Presses de l’Université de Montréal, 1970.
- Morency, Jean. « L’américanité et l’américanisation du roman québécois. Réflexions

- conceptuelles et perspectives littéraires » *Globe* 7.2 (2004) : 31-58.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2007.
- Moscovici, Serge. *De la nature. Pour penser l'écologie*. Paris : Métailié, coll. « Traversées », 2002.
- Næss, Arne. "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary" *Inquiry* 16 (1973): 95-100.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. « La mémoire de Ferron dans *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin » dans Isabelle Daunais (dir.). *La mémoire du roman*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013, 177-190.
- Nareau, Michel et Jacques Pelletier (dir.). « Louis Hamelin » *Voix et Images* 41.1 (2015).
- Nixon, Rob. "Environmentalism and Postcolonialism" in Ania Loomba, Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton and Jed Etsy (eds.). *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham, NC/London: Duke University Press, 2005, 233-251.
- Oore, Irène. « Colère et violence dans l'œuvre romanesque de Lise Tremblay » *@analyses* 12.1 (2017) : 79-102.
- Oppermann, Serpil. "The Future of Ecocriticism: Present Currents" in Serpil Oppermann, Ufuk Özdağ, Nevin Özkan and Scott Slovic (eds.). *The Future of Ecocriticism: New Horizons*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011.
- Ouellet, François et François Paré. *Louis Hamelin et ses doubles*. Montréal : Nota Bene, coll. « Essais critiques », 2008.
- Papillon, Joëlle. « Femmes sauvages : La vision écopoétique d'Andrée Christensen » dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.). *La littérature franco-ontarienne depuis 1996*. Sudbury : Prise de Parole, 2015, 65-84.
- Paré, Denise. « Habitats, migrations et prédatons : Analyse écocritique de *La héronnière* de

- Lise Tremblay ». *Cahiers de géographie du Québec* 52.147 (2008) : 453-470.
- Parham, John. "The Poverty of Ecocritical Theory: E.P. Thompson and the British Perspective" *New Formations* 64 (2008): 25-36.
- Pellerin, Gilles. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*. Longueuil : L'instant même, coll. « Essai », 1997.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, coll. « L'espace critique », 1974.
- Phillips, Dana. *The Truth of Ecology. Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Poirier, Guy. « Forme brève et instantanés culturels » dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.). *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*. Orléans : David, 2000. 1-26.
- Posthumus, Stephanie. « État des lieux de la pensée écocritique française » *Ecozon@* 1.1 (2010) : 148-154.
- Posthumus, Stephanie. « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres » *Mosaic* 44.2 (2011) : 85-100.
- Posthumus, Stephanie. « Écocritique et *ecocriticism*. Repenser le personnage écologique » dans Mirella Vadean et Sylvain David (dir.). *La pensée écologique et l'espace littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2014. 15-34.
- Provancher, (Abbé) Léon Abel. *Traité élémentaire de botanique. À l'usage des maisons d'éducation et des amateurs qui voudraient se livrer à l'études de cette science sans le secours d'un maître*. Québec : St. Michel et Darveau, 1858.
- Pughe, Thomas. « Réinventer la nature : vers une éco-poétique » *Études Anglaises* 1 (2005) : 68-81.
- Pughe, Thomas et Michel Granger. « Introduction » *Revue française d'études américaines* 4.106 « Écrire la nature » (2005) : 3-7.

- Richards, Robert John. *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle Over Evolutionary Thought*. Chicago, MI: The University of Chicago Press, 2008.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997.
- Rogers, Juliette M. and Roseanna Dufault. “Recent Nature Writing, Relinquishment, and Rhizomes in Monique Proulx’s *Champagne*” *Québec Studies* 54 (2012): 65-76.
- Rogers, Juliette M. « La question environnementale chez Monique Proulx : approche géocritique et écocritique de quelques récits » dans Anne-Yvonne Julien (dir.). *Littératures québécoise et acadienne contemporaines. Au prisme de la ville*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, 63-72.
- Romestaing, Alain, Pierre Schoentjes et Anne Simon. « Essor d’une conscience littéraire de l’environnement » *Revue critique de fiction française contemporaine* 11 (2015) : 1-5.
- Rueckert, William. “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism” *Iowa Review* 9.1 (1978): 71-86.
- Rozzac, Theodore. *The Voice of the Earth. An Exploration of Ecopsychology*. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1992.
- Salaün, Élise. « Un dialogue incertain : littérature écologique ou écologie littéraire ? » dans Blanca Navarro Pardiñas et Luc Vigneault (dir.). *Après tout, la littérature. Parcours d’espaces interdisciplinaires*. Québec : Presses de l’Université Laval, 2011, 97-116.
- Schoentjes, Pierre. « Animalité et écriture de la nature : pouvoir de la fiction » *Contemporary French and Francophone Studies* 16.5 (2012) : 645-653.
- Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d’écopoétique*. Marseille : Wildproject, coll. « tête nue », 2016.
- Selvamony, Nirmal, Nirmaldasan and Rayson K. Alex (eds.). *Essays in Ecocriticism*. New Delhi: OSLE-India Chennai/Sarup & Sons, 2007.

- Serres, Michel. *Le contrat naturel*. Paris : François Bourin, 1990.
- Simard, Martin. « Urbain, rural et milieux transitionnels : les catégories géographiques de la ville diffuse » *Cahiers de géographie du Québec* 56.147 (2012) : 109-124.
- Stierle, Karlheinz. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Suberchicot, Alain. *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris : Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2012.
- Sullivan, Rosemary. “*La forêt or the Wilderness as Myth*” in Ella Sopper and Nicholas Bradley (eds). *Greening the Maple. Canadian Ecocriticism in Context*. Calgary: University of Calgary Press, 2013.
- Tansley, Arthur George. “The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms” *Ecology* 16.3 (1935): 284-307.
- Thériault, Joseph Yvon. *Faire société : société civile et espaces francophones*. Sudbury : Prise de parole, coll. « Agora », 2007.
- Thibeault, Jimmy. « L'expression du sujet en tant qu'“entité” : se définir chez Louis Hamelin » *Voix et Images* 41.1 (2015) : 49-63.
- Tochon, François Victor. « La formation réflexive pour une approche plus profonde de l'enseignement des langues et cultures ». *Recherches et applications. Le français dans le monde* 56 (2014) : 102-117.
- Tremblay, Emmanuelle. « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin » *Études françaises* 41.1 (2005) : 107-126.
- Tremblay, Roseline. *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois (1960-1995)*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec : Littérature », 2004.
- Vadeboncoeur, Pierre. *La dernière heure et la première*. Ottawa : Hexagone/Parti Pris, 1970.
- Vaillant, Alain. *Le romantisme*. Paris : CNRS Éditions, 2012.

- Viard, Jean. *Le tiers espace. Essai sur la nature*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.
- Warren, Karen J. "The Power and the Promise of Ecological Feminism" *Environmental Ethics* 12.2 (1990): 125-146.
- Weber, Anne-Gaëlle. « Alexander von Humboldt : un précurseur de l'écopoétique ? » *Loxias* 52 (2016) : 1-22.
- Westphal, Bertrand (dir.). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- Winspur, Stephen. *La poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*. Amsterdam/New York City, NY: Rodopi, 2006.
- Ziethen, Antje. « La littérature et l'espace » *Arborescences : revue d'études françaises* 3 (2013) : 3-29.

Ressources en ligne

- L'étude de l'imaginaire du Nord*, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, <http://www.nord.uqam.ca>. Consulté le 3 mars 2019.
- Gallica*, Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr>. Consulté le 3 mars 2019.
- Institut International de Géopoétique*, Institut National de Géopoétique, <http://institut-geopoetique.org/fr>. Consulté le 3 mars 2019.
- Kenneth White*, Kenneth White. <http://www.kennethwhite.org/accueil/index.php>. Consulté le 3 mars 2019.
- McGill Law Journal/Revue de droit de McGill*, McGill Faculty of Law, <http://lawjournal.mcgill.ca>. Consulté le 3 mars 2019.
- L'Oreille tendue*, Benoît Melançon, <http://oreilletendue.com>. Consulté le 3 mars 2019.

Ortolang, Centre national de ressources textuelles et lexicales, <https://www.cnrtl.fr/>. Consulté le 3 mars 2019.

Programme du recensement, Statistique Canada, <http://www12.statcan.gc.ca>. Consulté le 3 mars 2019.

Publication du roman « Maria Chapdelaine » en feuilleton. Bilan du siècle. Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900, <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/251.html>. Consulté le 3 mars 2019.

La traversée. Atelier québécois de géopoétique, La traversée, <https://latraverseegeopoetique.com/>. Consulté le 3 mars 2019.